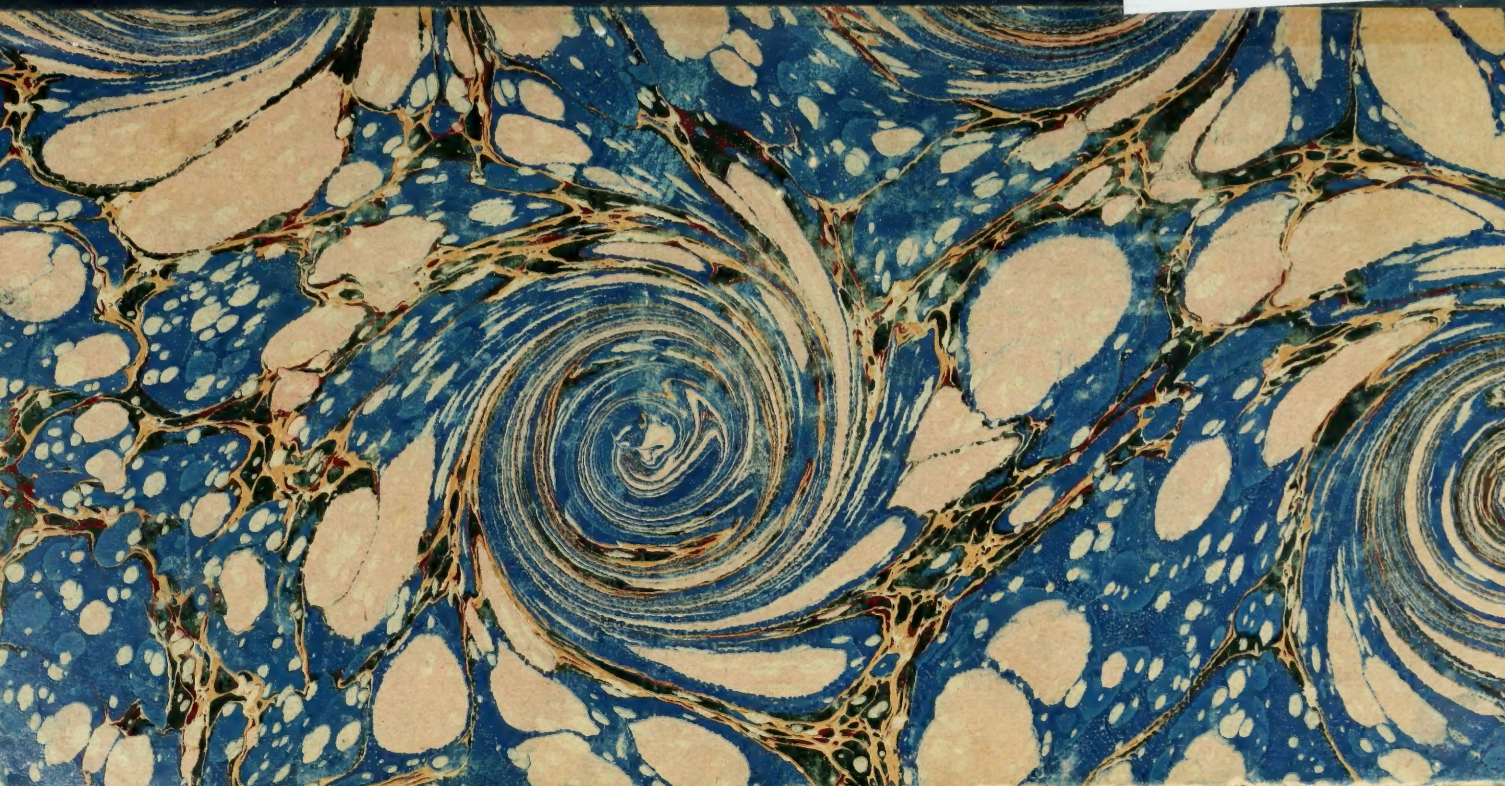
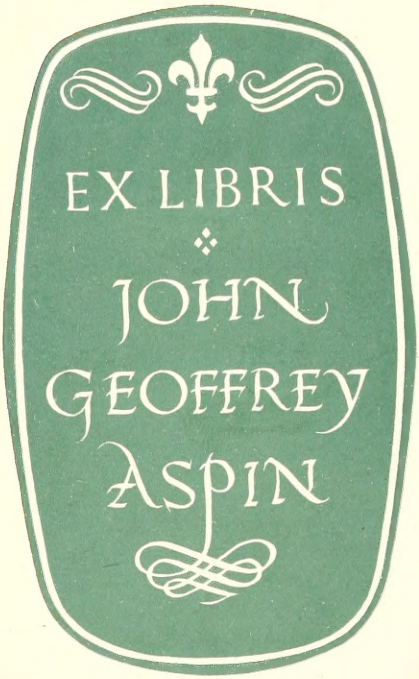
3 1761 03933 7787




EX LIBRIS
JOHN
GEOFFREY
ASPIN

DE

LA TRAGÉDIE.

DE

LA TRAGÉDIE,

POUR SERVIR DE SUITE

AUX

LETTRES

A VOLTAIRE.

Par M. CLÉMENT.

PREMIÈRE PARTIE.

A AMSTERDAM,

Et se trouve à Paris,

Chez MOUTARD, Imprimeur-Libraire de la REINE, de MADAME, & de Madame Comtesse D'ARTOIS, rue des Mathurins, Hôtel de Cluni.

M. DCC. LXXXIV.

LIBRARY
OCT 14 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

PQ
2123
C5

DE

LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE PREMIER.

DES progrès de l'Art Tragique, & de ſa décadence.

DE tous les genres de Poéſie fondés ſur l'imitation de la Nature, le genre Dramatique eſt, ſans aucun doute, celui qui prête le plus à une fidelle imitation. L'Epopée raconte les actions & les diſcours des Héros; il ſemble plus naturel & plus ſimple de les faire agir & parler eux-mêmes. Cependant le Poëme épique a été imaginé & ſupérieurement exécuté, long-temps avant les plus groſſières ébauches de la Tragédie. Pluſieurs

Nations ont réuſſi plus ou moins dans l'Epopée ; tels que les Latins, les Italiens, les Anglois, les Portugais, & n'ont jamais bien connu l'Art Tragique, qui néanmoins tire ſon origine du Poëme épique. Cet Art même eſt celui ſur lequel le goût des différens Peuples eſt le plus arbitraire, & a le plus varié. La Tragédie Latine ne reſſemble guère à celle des Italiens ; ni l'une ni l'autre à l'Eſpagnole & à l'Angloiſe, qui n'ont de conformité entre elles que par un monſtrueux aſſemblage du grave & du burleſque, & par l'infraction la plus décidée de toutes les règles. On ne ſauroit leur comparer la Tragédie Françoiſe, & toutes enfin ſont différentes de la Tragédie Grecque, leur mère commune. Ce qu'il y a de plus ſingulier, c'eſt qu'en général ces Nations modernes, qui ne voudroient pas quitter les amuſemens de leurs théatres, pour adopter les nôtres, s'accordent cependant à donner la palme au théatre François ; &, en un mot, la Tragédie que les François eux-mêmes regardent comme la plus parfaite de leur théatre, *Athalie*, eſt la Pièce la plus con-

forme au goût des Pièces Grecques. Il eſt donc très-probable que le Peuple inventeur de la Tragédie, eſt celui qui a conçu de ce genre de ſpectacle l'idée la plus juſte & la plus vraie; & puiſque l'Art Dramatique a été le dernier à ſe former chez ce Peuple créateur, il eſt à préſumer que c'étoit le genre de Poéſie le plus difficile, au moins pour la partie importante & caractériſtique de cet Art.

En effet, il eſt plus facile d'imiter la Nature en faiſant le récit d'une action, qu'en repréſentant l'action elle-même. Qu'eſt-ce qui rend Homère ſi ſupérieur aux autres Poëtes épiques? Ce n'eſt pas ſeulement l'élévation & la vérité de ſa Poéſie narrative, c'eſt le dramatique dont ſes Poëmes ſont animés. Aucun de ſes imitateurs n'a eu, au même degré, ce talent de tranſporter l'action dans le récit. Mais quelque difficulté qu'il y ait à choiſir les parties d'un récit qui peuvent être expoſées d'une manière dramatique, & à cacher le reſte, ou du moins à l'envelopper dans l'artifice d'une narration qui retranche la plupart des circonſtances,

ou qui trouve aiſément des moyens pour les rendre vraiſemblables, il y en a pourtant beaucoup moins qu'à expoſer l'action entière ſous la forme dramatique.

Je ne dis pas pour cela qu'un Poëme épique ſoit plus facile à faire qu'une Tragédie. L'Epopée eſt un grand corps, compoſé de pluſieurs parties importantes, dont l'aſſemblage demande un talent prodigieux : mais je dis que la vraiſemblance eſt infiniment plus difficile à obſerver dans le Drame que dans la narration, & qu'une partie d'un Poëme, comme l'épiſode d'Euryale & de Niſus, auroit couté beaucoup plus de peine à Virgile, pour être expoſée dans une Tragédie, que pour être miſe en récit.

On doit convenir que le premier principe d'une imitation qui reſſemble le mieux à la Nature, eſt fondé ſur la plus exacte vraiſemblance. Or, qu'y a-t-il de plus ſemblable à la Nature, qu'une action qui ſe paſſe ſous nos yeux, où l'on voit, où l'on entend les Perſonnages, où le plus grand plaiſir eſt l'illuſion, qui nous fait croire véritable cette action ſi bien imitée ? C'eſt

donc la vraiſemblance qui caractériſe eſſentiellement le Poëme dramatique, & qui en fait la plus grande difficulté. Sans la vraiſemblance, cette imitation devient auſſi facile que fauſſe & mépriſable.

Vous voyez combien l'Art du théatre eut de peine à ſe former chez un Peuple qui a tout créé, & dont nous ne ſommes que les imitateurs ; mais ce Peuple ſentoit tout le prix de cet Art, & c'eſt lui qui a ſu donner le plus de vérité & de naturel à la Tragédie. D'autres Peuples, au contraire, ont imaginé ſans peine des repréſentations groſſières, qui n'imitent rien, & qui reſſemblent à des Tragédies, dont on leur a pourtant donné le nom, comme le Conte de *Peau d'âne* reſſemble à un Poëme. Pour nous qui n'inventons rien, mais qui ſommes nés pour imiter, & peut-être pour perfectionner les inventions d'autrui, que de temps ne nous a-t-il pas fallu pour arriver enfin à la véritable idée de l'imitation dramatique ! Je ne parle pas de nos *Myſtères*, de nos *Soties*, ni de toutes nos Farces dévotes & barbares ; mais après que Garnier eut tenté

en vain de nous marquer la route ſur les pas des Anciens, dans quels écarts ne nous a pas jetés l'imitation inſenſée des Eſpagnols, & l'ignorance des vrais principes de l'Art ! Qu'y avoit-il de plus invraiſemblable & de plus fou que les Pièces de Hardi ? mais auſſi avec quelle facilité & quelle promptitude il les entaſſoit les unes ſur les autres ! car, je le répete, il n'y a rien de ſi facile qu'une tragique extravagance.

Le goût fantaſque des Romans & des aventures merveilleuſes, auroit pour jamais corrompu le germe de la Tragédie, & l'eût empêché d'éclore, ſi, parmi les Calprenède & les Scudéri, il ne ſe fût trouvé un génie d'une trempe vigoureuſe, ami de la raiſon & du vrai. Corneille parut; & après avoir erré quelque temps dans ce dédale d'intrigues romaneſques, où la Nature égarée ne pouvoit plus ſe retrouver, il s'élança tout à coup loin de ces ſentiers perdus, & la carrière fut ouverte. La force de ſon génie & la lecture des Anciens lui firent ſentir que la vraie Tragédie, n'étant pas un caprice de l'imagination, n'avoit d'autre baſe que la

vraiſemblance, qui eſt pour la vérité ce que l'Art eſt pour la Nature. Il vit donc qu'il n'étoit pas vraiſemblable qu'une action de peu de durée pût admettre un grand nombre d'évènemens ; que c'étoit choquer le bon ſens, d'amener, dans le cercle de quelques heures, pluſieurs incidens extraordinaires, & de ces ſituations forcées qu'on nomme coups de théatre, leſquelles demanderoient des circonſtances bien rares, & une ſuite de pluſieurs années, pour être préparées d'une manière un peu raiſonnable. Après avoir connu que les incidens & les cataſtrophes de la vie humaine naiſſent preſque toujours des différens caractères des hommes, & de l'orage de leurs paſſions, il jugea que le véritable intérêt de la Tragédie conſiſtoit auſſi dans le développement des paſſions & des caractères ; que telle étoit la ſource des ſituations vraiment tragiques ; qu'un merveilleux romaneſque pouvoit exciter quelque temps une vaine curioſité ; mais que la peinture des grands ſentimens & des agitations d'un cœur paſſionné, étoit ſeule capable d'émouvoir, attendrir, tranſporter l'ame du Spec-

tateur ; que, lorſqu'on s'embarraſſe dans une intrigue pénible & confuſe, l'eſprit qui fait tous ſes efforts pour ſortir de ce labyrinthe, ne peut s'appliquer, en même temps, à peindre les mœurs & les paſſions, avec toute la force, l'étendue & la vérité convenables ; & qu'ainſi il falloit laiſſer les Pièces chargées d'incidens aux eſprits médiocres, qui cherchent, dans le fracas des ſituations, à cacher leur ignorance du cœur humain, & qui, ne pouvant rien approfondir dans un ſujet ſimple, ſavent au moins effleurer beaucoup de choſes dans une matière ſurabondante.

Corneille ſe dit donc à lui-même : C'eſt en choiſiſſant une action intéreſſante, ſimple & vraiſemblable, que j'imiterai la belle Nature ; c'eſt par la peinture des grands caractères & des ſentimens ſublimes, que j'éleverai l'ame ; c'eſt par le combat & le choc des paſſions, que je remuerai les cœurs, que je tirerai les larmes. Je ne prendrai qu'autant de ſujet qu'il m'en faudra pour mettre ces paſſions en mouvement ; le moment où je produirai mes Perſonnages, doit être le plus propre à faire ſortir leur caractère dans toute

ſa force. Puiſque ce moment eſt ſi voiſin de la cataſtrophe, il demande donc une action vive & preſſée, qui force les ſentimens d'éclater avec chaleur; mais aſſez ſimple auſſi, pour donner le temps de ſe développer ſans confuſion, de pénétrer par degrés, avec un intérêt toujours croiſſant, dans l'ame du Spectateur, & d'y laiſſer gravé, par des traits profonds de terreur, de pitié & d'admiration, un ſouvenir ineffaçable.

Ces principes furent ceux de Racine, qui s'attacha encore davantage à perfectionner la vraiſemblance théatrale, à ſimplifier l'action, à lier les ſcènes, & qui, reconnoiſſant enfin le défaut des épiſodes amoureux qu'il avoit été obligé d'introduire dans ſes Pièces, pour accommoder certains ſujets au goût de notre Nation, termina ſa carrière par un chef-d'œuvre, où l'art du théatre eſt à ſon comble par l'imitation la plus parfaite de la Nature.

Ces deux grands hommes ayant ainſi établi la gloire de notre Scène, & rappelé la Tragédie à des règles oubliées depuis tant de ſiècles, il ſembloit que leur exemple dût

nous préſerver à jamais de retomber dans les écarts & les abſurdes folies dont ils avoient purgé le théatre François. A peine cependant eurent-ils diſparu, que le Roman envahit de nouveau la Tragédie, & la dénatura.

La froide ſageſſe de Campiſtron, languiſſant & fade imitateur de Racine, acheva de perſuader à des eſprits amoureux de la nouveauté, que l'intérêt théatral demandoit plus de mouvement, d'intrigues & de ſituations, que n'en avoient mis Racine & Corneille. Quelques ſuccès de la Grange-Chancel accréditèrent cette opinion; & Crébillon, après s'être heureuſement paſſé de cette miſérable reſſource des talens médiocres, dans ſa Tragédie d'Atrée, qui annonçoit un génie vigoureux, ſe laiſſa gagner au mauvais goût, gâta le beau ſujet d'Electre par des incidens romaneſques & de froids épiſodes de galanterie, & obſcurcit des nuages de l'invraiſemblance, l'intrigue ſi intéreſſante de Rhadamiſte & de Zénobie.

Le mauvais exemple d'un homme qui a du génie ou de grands ſuccès, eſt toujours contagieux, & précipite la décadence de l'Art.

Crébillon, né avec un talent original, plus énergique & plus mâle que touchant & pathétique, avoit trop négligé de former ſon goût ſur les bons modèles de l'antiquité, dont il faiſoit beaucoup moins de cas que des Romans de la Calprenède. Auſſi ſes grandes beautés ſont-elles obſcurcies par de très-grands défauts ; & l'on prétend que Deſpréaux, après la repréſentation d'une des premières Tragédies de ce Poëte, dit qu'il lui ſembloit avoir entendu Racine ivre. Ce mot exprime aſſez bien le déſordre de ſa Poéſie, une certaine exagération de ſtyle qui reſſemble à l'enflure, ſa marche déréglée dans le plan & la conduite de ſes Pièces, l'emphaſe & l'obſcurité qui accompagnent ſes plus beaux traits, & ſes écarts fréquens qui tiennent plus en effet de l'ivreſſe que d'un heureux délire. On verra, dans la ſuite de cet Ouvrage, que je ſais admirer ce qu'il y a d'admirable dans cet Ecrivain ; mais je ne puis diſſimuler ici que Crébillon a commencé de corrompre l'Art de la Tragédie ; que, s'il lui a donné quelquefois des couleurs plus ſombres & plus vigoureuſes que ſes prédéceſſeurs, il en a altéré la belle

ſimplicité par des intrigues & des ſituations de Romans, par des épiſodes d'une inſipide galanterie, des peintures fauſſes & outrées du cœur humain, une diction trop emphatique & trop négligée, & des vices de langage trop nombreux & trop impardonnables au ſucceſſeur de Racine.

Le théatre François étoit à ce point de décadence, quand Voltaire s'annonça par *Œdipe*. Trois ou quatre ſcènes, heureuſement imitées de Sophocle, aſſurèrent le ſuccès de cette Pièce, & firent eſpérer aux gens de goût que la Tragédie alloit reprendre ſon véritable caractère. Dans le premier Ouvrage d'un Auteur de vingt-quatre ans, on pardonna ſans peine les défauts du plan, & l'épiſode des vieilles amours de Jocaſte & de Philoctète, que Voltaire s'eſt lui-même ſévèrement reproché. Si l'on ne reconnut pas en lui la touche originale & forte de l'Auteur d'Atrée, on crut y appercevoir plus de goût, plus de ſageſſe, plus de connoiſſance des bons principes; d'ailleurs on voyoit dans *Œdipe*, du feu, de l'éloquence, le coloris de la Poéſie, & à travers une foule d'imitations

de Racine, de Corneille & de Crébillon, une manière brillante & facile, qui sembloit n'appartenir qu'à Voltaire. On espéra que l'âge & l'expérience du théatre développant toute l'étendue de ses talens, il feroit plus d'usage de ses propres forces, & qu'il abuseroit moins de la facilité des imitations qu'on lui reprochoit; qu'en se livrant davantage à son génie, il prendroit plus de vigueur & de caractère; que Crébillon seroit éclipsé, & que Racine nous seroit rendu.

Ces espérances sembloient d'autant mieux fondées, que la nature du génie est de s'élever de progrès en progrès, jusqu'au point de perfection où il est capable d'atteindre, d'y rester quelque temps, & de déchoir ensuite s'il n'a pas la prudence de faire une retraite honorable. Tout ce que nous savons des grands Ecrivains, confirme cette observation. Après *Médée*, Corneille a fait *le Cid*. Andromaque a suivi l'Alexandre de Racine. Atrée, Electre, Rhadamiste, sont venus après Idoménée; mais immédiatement après Œdipe, Voltaire a donné *Artémire*, *Marianne*, *Eriphile*. *Brutus*, qui valoit mieux, mais

rempli d'énormes défauts, n'eut qu'un foible ſuccès, & ne ſoutint point la réputation d'Œdipe. Alors les amis de l'Auteur lui conſeillèrent de renoncer au théatre; & le Public, trompé dans ſes eſpérances, ne vit en lui qu'un imitateur élégant des Maîtres de la Scène, qui, loin de ſe perfectionner dans l'Art tragique & dans la Poéſie, ſe permettoit toutes ſortes de fautes, ſans les racheter par des beautés du premier ordre.

Voltaire ne ſe ſentant point aſſez de force pour ſoutenir cette belle ſimplicité tragique, dont il avoit fait tant d'éloges, & qu'il avoit tâché de ſuivre dans ſes premières Pièces, vit bien que, pour relever ſa réputation, il falloit qu'il ſe fit un nouveau genre, plus facile & plus propre à cacher la foibleſſe de l'Auteur; un genre qui pût éblouir par l'éclat des ſituations, par le merveilleux des incidens, le ſpectacle, les décorations, & ſur-tout par l'étalage des maximes philoſophiques dont le goût commençoit à ſe répandre dans tous les Ouvrages. Il jugea qu'en imaginant des ſujets, ou bien en les tirant des Romans, il lui ſeroit plus facile d'y multiplier les coups de théatre,

& de cacher les invraiſemblances, que s'il eût traité des ſujets puiſés dans les ſources connues. Il s'attacha donc à ces ſujets d'imagination, comme Zaïre, Alzire; & cette idée lui ayant réuſſi, il renonça rarement depuis à ce ſyſtême de Tragédie romaneſque, qui avoit été détruit à la création de notre théatre.

Cet Ecrivain eut à lutter long-temps contre l'opinion des gens de goût, qui étoient encore en aſſez grand nombre; ils prévoyoient que ce nouveau genre, capable de ſéduire l'ignorante curioſité de la multitude, & favorable à la médiocrité des Poëtes, ne manqueroit pas d'étouffer la vraie Tragédie, beaucoup plus difficile à traiter, & dont la ſimplicité noble & régulière ne chatouilleroit plus que foiblement le goût d'un Spectateur accoutumé à des caricatures tragiques. Ce qu'ils prévoyoient arriva; tout favoriſa les innovations théatrales de Voltaire. Le Roman uſurpa les deux genres dramatiques. La Chauſſée fit pour la Comédie, ce que l'Auteur de Mahomet faiſoit pour la Tragédie. L'un & l'autre ne pouvant peindre des caractères, chacun, ſelon ſon

genre, tâchoit à rajeunir des intrigues, des incidens, des coups de théatre déjà uſés, même avant Corneille; & ces deux genres, au ſtyle près, retomboient dans le miſérable état d'où les avoient tirés Corneille & Molière.

Dans le même temps, le goût inconſtant & léger de notre Nation ſe porta vers la Littérature étrangère, & nous commençâmes à imiter les Ouvrages des Anglois, lorſque nous n'avions plus de modèles dignes d'être imités par eux. Ce n'étoit plus le temps où les Popes & les Adiſſons ſe formoient ſur les Deſpréaux & les Racines, qui avoient abſolument ignoré l'exiſtence littéraire d'un Peuple étranger juſqu'alors à la gloire des Arts. Ce fut Voltaire, comme il le dit lui-même, qui commença de nous faire connoître les Muſes Angloiſes; mais ce qu'il ne dit point, c'eſt que leur commerce n'a pas peu contribué à dénaturer le goût, & même le caractère François.

Le théatre Anglois fut donc le champ où l'Auteur de *Sémiramis* fit d'abondantes moiſſons. Ce n'eſt pas qu'il tranſportât ſur notre ſcène toutes les ordures dramatiques, qui font

les

les délices de la populace Angloiſe ; mais il en imita la multiplicité des incidens, l'invraiſemblance de l'intrigue, le déréglement de la marche & de la conduite, le mouvement continuel, qu'ils nomment action, & qui ne cauſe que de la confuſion & de l'embarras ; le ſpectacle, les décorations, la pantomime, qui amuſent la foule des Spectateurs, dont tout l'eſprit eſt dans les yeux.

Tous les Peuples ne ſont pas auſſi heureuſement nés que les Athéniens, chez qui d'ailleurs le Magiſtrat même veilloit à la conſervation du goût, comme à un objet important pour les mœurs ; car un goût dépravé ou barbare annonce néceſſairement des mœurs barbares ou dépravées. Ce Peuple, ingénieux & ſenſible, n'aimoit que le ſpectacle qui convenoit à un ſujet raiſonnable & important. Mais une merveille abſurde étoit pour lui ſans appas, & il a ſifflé plus d'une fois les dénouemens poſtiches & les Dieux-machines d'Euripide. Le goût des Grecs tenoit à la ſimplicité de leurs mœurs ; un objet ſimple, mais conſidéré dans toutes les ſituations, ſuffiſoit pour les réjouir ou pour les occuper. La variété, chez

eux, consistoit moins dans la multitude des objets, que dans les manieres diverses d'en envisager un seul; ils aimoient mieux approfondir qu'effleurer : mais comme ils aimoient surtout qu'on respectât leur goût & leur esprit, & qu'ils étoient habiles à lancer le ridicule sur tout ce qui les choquoit, combien n'auroient-ils pas ri de voir traiter sérieusement sur le theatre, des contes dépouillés de toutes les couleurs de la Nature, des aventures inouies & incroyables, dont leurs enfans mêmes auroient apperçu les invraisemblances! Ce Public, raisonnable & sévère, accoutumoit les Auteurs à respecter la raison & la vérité; & les Auteurs s'applaudissoient de travailler pour la gloire, en amusant un Peuple aussi éclairé admirateur, que critique fin & délicat.

Chez les Nations modernes, où, dans les plus heureux Siecles, il n'y a guere eu qu'une petite portion d'hommes qui ait entierement secoué la fange de la barbarie, les Auteurs ont eu à plaire à la classe des gens de goût, qui n'est pas nombreuse, & à la multitude ignorante & grossiere. La perfection des Arts,

parmi ces différens Peuples, a dépendu évidemment du plus ou du moins de complaisance que les Artistes ont eu pour le goût de la multitude ; &, pour ne parler que du théatre, qui est en effet le plaisir de l'esprit le plus à la portée du Peuple, les Anglois, qui ont singulièrement flatté, dans leurs Pièces, l'ignorance, la brutalité & les plaisirs féroces de leur populace, ont donné à leurs spectacles la forme la plus sauvage, la plus dégoûtante & la plus barbare.

Nos grands Poëtes, qui, dans la Cour polie & spirituelle de Louis XIV, avoient moins à cœur de plaire au Peuple, qu'aux Princes & aux Courtisans, ont eu pourtant quelquefois de la déférence pour ceux qui font la foule dans les spectacles. Molière, qui avoit fait le Misanthrope pour les hommes d'un goût sévère & délicat, esquissa *le Médecin malgré lui* pour le Parterre. Il n'est pas douteux que Racine & Corneille eussent moins souvent affoibli leurs pinceaux par les fades couleurs de la galanterie, s'ils n'eussent été obligés de se prêter au goût des femmes, qui donneront toujours le ton aux François, & dont les suf-

frages entraînent promptement tous les autres. Cependant ces hommes de génie, forcés de se plier au ton d'une Cour galante, accoutumoient cette même Cour à connoître le vrai & le beau, à n'admirer plus que des Ouvrages travaillés sur les bons modèles de l'antiquité. Ils avoient fait goûter à l'esprit léger & inconstant du François, cette grande manière des Anciens, qui consiste à développer, à approfondir un caractère & une passion, & cette simplicité d'action qui paroissoit si peu convenir à des têtes frivoles, éprises de la lecture des Romans à grandes aventures. En un mot, ils avoient formé leurs Juges, & travailloient plus à rendre leurs Spectateurs dignes de leurs Ouvrages, qu'à faire des Ouvrages dignes de leurs Spectateurs.

Ensuite, le génie s'étant affoibli, & le goût s'étant gâté parmi les Auteurs, ils n'ont pu prendre le même ascendant que nos grands Hommes avoient eu sur la Nation; ils ont trouvé plus facile de careſſer l'ignorance & la corruption des esprits. Voltaire est celui qui s'est le plus servi, en tout genre, de cette

malheureuſe reſſource. Les temps de dépravation où il eſt venu, ont détérioré ſes talens; & l'uſage pernicieux qu'il a fait de l'eſprit le plus facile, le plus ſéduiſant & le plus françois qui ait peut-être exiſté, a conſommé la dépravation de ſon Siècle.

C'eſt donc au peu de ſuccès qu'il eut depuis Œdipe, & à l'imitation des Anglois, qu'il dut cette nouvelle eſpèce de Tragédie à coups de théatre & à décorations, qu'on a juſtement comparée à une lanterne magique, avec laquelle il a captivé les yeux de la multitude, & principalement des jeunes gens. Si ſon preſtige dramatique n'a pu impoſer aux véritables Connoiſſeurs, qui ont toujours réclamé contre ce mauvais genre, il en a du moins recueilli deux grands avantages : le premier, & le principal pour celui qui aime mieux les éloges que la gloire, d'attirer la foule qui juge par les ſens, & dont l'ame n'eſt groſſièrement touchée que par les yeux : le ſecond, d'avoir trouvé le moyen de faire en peu de temps, & avec le moins de peine, un grand nombre de Pièces : car la manière de celui qui ne veut qu'enlever les ſuffrages du

Peuple, eſt une manière expéditive, qui ne reſſemble guère à la manière lente & méditée de l'Ecrivain qui veut mériter l'approbation d'un Public mieux choiſi. Pareil à ces Peintres qui, ſans deſſin, ſans art & ſans génie, mais avec un grand fracas de couleurs, expédient promptement des *Tableaux à effets*, leſquels éblouiſſent d'abord les yeux, & ne peuvent ſoutenir une attention éclairée; Voltaire, ne s'embarraſſant ni du plan, ni de la conduite, ni des vraiſemblances, ni des caractères, ni du dialogue, ni de la vérité de l'expreſſion; mais ſachant placer, en dépit de tout cela, une ſituation d'acte en acte, de ſcène en ſcène, & jetant beaucoup de mouvement, ou plutôt beaucoup de fracas ſur le théatre, a ſu expédier auſſi promptement des *Tragédies à effets*, qui excitent les brouhahas de ceux qui en jugent par les yeux, & le rire critique de ceux qui les ſoumettent aux loix du goût & de la raiſon. Et comme on voit ces Peintres expéditifs former une école d'Artiſtes preſque toujours plus mauvais que leurs Maîtres, & qui font rapidement de funeſtes progrès; de même Voltaire a fait

une école dramatique, d'où ſortent tous les jours les eſſaims de ſes imitateurs, qui, dès leur enfance, importunent la ſcène de leurs bourdonnemens tragiques, & qui, ayant aſſez de talent pour le ſurpaſſer dans ſes défauts, ont quelquefois auſſi des ſuccès plus bruyans que les ſiens (1).

(1) Jamais Tragédie de Voltaire n'a fait autant de bruit que le *Siége de Calais*. Zelmire, Gabrielle de Vergy, Gaſton & Bayard, font autant d'effet ſur nos Spectateurs, que Brutus, Sémiramis & Mahomet. Belloy, parmi tous les imitateurs de Voltaire, eſt celui qui a le mieux connu le goût de ſon ſiècle, & qui a pouſſé le plus loin l'Art des coups de théatre ſans vraiſemblance, des ſituations ſans motifs, & des effets ſans cauſe.

CHAPITRE II.

De la Vraiſemblance théatrale.

IL faut non ſeulement, dit Ariſtote, que la Fable dramatique ſoit compoſée de parties toutes fondées en raiſon, mais que nulle part il n'y ait rien d'abſurde.

Le plaiſir qui réſulte de la Tragédie, eſt fondé ſur l'accord du vraiſemblable & du merveilleux, dans un ſujet qui excite la terreur & la pitié. Un évènement digne de la Muſe tragique, n'eſt pas un évènement commun. Il eſt très-rare de voir le fils d'un Roi, qui, ſans le ſavoir, tue ſon père & épouſe ſa mère; & peut-être cette affreuſe infortune n'eſt-elle arrivée qu'à Œdipe. L'aventure de Phédre, d'Oreſte, d'Iphigénie; en un mot, les conjurations, les grandes cataſtrophes, ſont des choſes rares, & leur importance les rend merveilleuſes. Mais plus ces aventures ſont merveilleuſes & rares, plus il faut les préſenter d'une manière qui les rende croyables; mêler adroitement les incidens les plus

ordinaires de la vie, à ces incidens extraordinaires ; gagner ainſi la confiance du Spectateur, en lui faiſant voir que des cauſes naturelles peuvent amener un effet ſurprenant. Mais ſi vous préparez une action extraordinaire par des moyens invraiſemblables & contraires à la Nature ; d'une choſe merveilleuſe, vous faites une choſe impoſſible, qui ne doit plus mériter la créance des gens ſenſés ; vous révoltez l'amour-propre du Spectateur éclairé, qui s'apperçoit que vous cherchez à le tromper, que vous voulez exciter ſa pitié pour des malheurs imaginaires qui n'ont jamais pu exiſter.

L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

N'avez-vous pas vu ſouvent, dans la Société, des gens qui aiment à conter des aventures étonnantes, & ſouvent inventées à plaiſir ? Parmi cette eſpèce de menteurs, il y en a quelques-uns d'agréables, & beaucoup de mal-adroits : c'eſt une image parfaite des Poëtes. Que la même aventure tragique & merveilleuſe ſoit contée par ces deux ſortes de menteurs ; l'un vous la préſentera ſous

un jour ſi faux, y mêlera des circonſtances ſi peu naturelles & ſi choquantes, qu'au lieu d'être touché de ſon récit, vous rirez de ſa mal-adreſſe, & peut-être ſerez-vous indigné de l'impudence de cet homme, qui vous prend pour un enfant ou un ſtupide, & veut vous perſuader des fauſſetés évidentes. Mais écoutez l'autre; il accompagnera les faits de cauſes ſi apparentes, de circonſtances ſi vraiſemblables; il applanira les difficultés qui ſuſpendent votre confiance, d'une manière ſi naturelle, par des raiſons ſi inſinuantes & ſi plauſibles; enfin il vous conduira de vraiſemblances en vraiſemblances, avec tant d'art & de ſimplicité, juſqu'à l'action merveilleuſe qu'il veut vous faire croire, qu'enfin elle vous paroîtra vraie, & que vous ſerez ému, attendri du même fait qui, dans la bouche de l'autre, n'auroit excité que vos riſées & vos mépris.

Il en eſt de même au théatre: la vraiſemblance eſt la ſource principale du plaiſir que le Poëte nous donne; plus il choque la vraiſemblance, plus il diminue & détruit notre plaiſir. Cela eſt ſi vrai, que les règles de l'Art

dramatique, c'eſt-à-dire, les obſervations ſur les moyens de plaire que cet Art doit employer, tendent preſque toutes à maintenir la vraiſemblance; comme les unités d'action, de jour & de lieu, les entrées & les ſorties des Acteurs; tout ce qui concerne l'expoſition, la ſimplicité du nœud, & le dénouement, qui doit être un effet merveilleux, mais vraiſemblable, d'une cauſe naturelle. Les autres règles générales & particulières qu'on donne encore ſur les caractères, les mœurs, les ſentimens, les paſſions, le dialogue, ont auſſi pour objet principal de faire reſpecter la vraiſemblance. Ainſi l'on peut dire qu'un Auteur qui la viole ſans ménagement, n'a pas la première notion de l'Art dramatique.

J'avoue que le plus ſouvent ce qui paroît invraiſemblable aux eſprits éclairés & habiles, n'eſt point apperçu des yeux foibles & ignorans; que, par cette raiſon, des Pièces qui produiſent une grande impreſſion ſur la foule, n'en font qu'une très-médiocre ſur l'ame des Connoiſſeurs: mais l'expérience a démontré que, dans les Arts, comme en toute

choſe, pour plaire long-temps, il faut plaire aux eſprits bien faits.

Quel eſt l'Ouvrage admiré des gens habiles, qui n'ait pas obtenu tôt ou tard les ſuffrages de la multitude ? Mais quels ſont les Ouvrages à qui les ſeuls applaudiſſemens de la multitude aient pu donner une longue vie ? Il ne faut donc pas dire qu'on doit pardonner les invraiſemblances d'une Pièce, en faveur du plaiſir qu'elles nous procurent, puiſqu'en effet elles troublent ce plaiſir que nous cherchons ; &, par la même raiſon, l'on ne doit pas demander à quel point l'illuſion du théatre peut permettre les invraiſemblances, puiſque, dans tous les cas, les choſes invraiſemblables détruiſent l'illuſion. Cependant il eſt très-raiſonnable de dire qu'on doit excuſer de légères fautes contre la vraiſemblance, lorſqu'il en réſulte des beautés aſſez grandes pour faire oublier ces défauts. Si, au contraire, ces défauts ſont groſſiers & multipliés, les beautés qui en peuvent naître touchent foiblement ; l'effet qu'elles produiſent eſt trop momentané, trop contrarié par l'impatience qu'on éprouve avant d'y arriver,

pour laiſſer une impreſſion durable & profonde. On peut donc aſſurer que l'invraiſemblance théatrale ne doit jamais aller juſqu'à l'abſurdité ; que c'eſt-là le point où elle doit s'arrêter ; & que des ſituations, quelque brillantes qu'elles ſoient, ne peuvent plaire aux bons eſprits, ſi elles ſont fondées ſur des moyens abſurdes.

Ariſtote rapporte une anecdote dramatique, par laquelle vous jugerez combien les Athéniens étoient délicats ſur la vraiſemblance. » Ce fut, dit-il, pour l'avoir bleſſée, » que *Carcinus* échoua. Son *Amphiaraüs* ſor» toit du temple, & le Spectateur, qui ne » l'avoit point vu ſortir, l'ignoroit. On fut » choqué de cette inattention du Poëte, & » la Pièce tomba «.

Quelle différence entre le Parterre de Paris & les Spectateurs Athéniens ! Que devons-nous penſer de notre goût comparé au leur, nous qui non ſeulement ne ſavons pas appercevoir de pareilles fautes, mais qui applaudiſſons tous les jours à des Pièces farcies d'abſurdités ? Ne mettons-nous pas hardiment *Voltaire*, ſinon à la tête de tous

les Poëtes Tragiques, du moins parmi ceux du premier rang ? Cependant il n'y a pas une ſeule de ſes Tragédies qui ne ſoit tachée de pluſieurs fautes groſſières contre la vraiſemblance ; & comme les défauts de cet homme célèbre ſont d'autant plus contagieux, que l'admiration qu'on lui a vouée eſt plus aveugle, il eſt bon de choiſir dans cet Ecrivain, préféré aujourd'hui à de meilleurs modeles, les exemples les plus frappans de cette invraiſemblance pouſſée juſqu'à l'abſurde. Celui qui voudroit les raſſembler tous, feroit un Ouvrage auſſi conſidérable que le Théatre de ce Poëte.

§. I.

A la première ſcène d'ŒDIPE, où Philoctète eſt obligé d'entendre l'expoſition, il eſt obligé auſſi d'ignorer la mort de Laïus. Dimas lui dit :

Depuis la mort du Roi....

PHILOCTÈTE.

Qu'entens-je ? Quoi ! Laïus....

DIMAS.

Seigneur, depuis quatre ans, ce Héros ne vit plus.

PHILOCTÈTE.

Il ne vit plus ! &c.

Il étoit ſurprenant que, durant quatre années, Philoctète n'eût rien appris de Laïus, ni de Thèbes, la Patrie d'Hercule : mais voici qu'à la première ſcène du ſecond acte, quand il faut que Philoctète ſoit ſoupçonné d'avoir tué Laïus, on parle ainſi de ce même Philoctète :

Il partit ; & depuis, ſa deſtinée errante
Ramena ſur nos bords ſa fortune flottante :
Même il étoit dans Thèbe, en ces temps malheureux
Que le Ciel a marqués d'un parricide affreux.
Depuis ce jour fatal, avec quelque apparence,
De nos peuples ſur lui tomba la défiance.
Que dis-je ? aſſez long-temps les ſoupçons des Thébains
Entre Phorbas & lui flottèrent incertains.

La contradiction eſt évidente. Philoctète *étoit dans Thèbes* quand Laïus fut tué, quand Phorbas vint annoncer la mort de ce Roi ; on ſoupçonna Philoctète de ce parricide ; &, malgré tout cela, Philoctète peut l'ignorer ! De toutes les invraiſemblances, celle-ci n'eſt ni la moins abſurde, ni la moins groſſière ;

comme de tous les menteurs, le plus groſſier eſt celui qui ſe contredit lui même. C'eſt ce qui arrive encore au malheureux Philoctète, d'une manière aſſez plaiſante, vers la fin du troiſième acte. Après que le Grand-Prêtre a dénoncé Œdipe comme meurtrier de Laïus, l'ami d'Hercule dit héroïquement au Roi :

Contre vos ennemis je vous offre mon bras;
Entre un Pontife & vous je ne balance pas.

Mais l'ami d'Hercule fait bientôt voir qu'il n'a parlé qu'en fanfaron ; car voici comment il ſe contredit, en parlant au même Œdipe :

Si vous n'aviez, Seigneur, à craindre que des Rois,
Philoctète avec vous combattroit ſous vos loix;
Mais un Prêtre eſt ici d'autant plus redoutable,
Qu'il vous perce à nos yeux par un trait reſpectable.
Fortement appuyé ſur des Oracles vains,
Un Pontife eſt ſouvent terrible aux Souverains.

Voilà ce qu'on peut appeler juſtement une défaite de Héros Gaſcon. La même Tragédie nous offre une autre invraiſemblance non moins évidente. Le Poëte a ſuppoſé que le Pontife eſt inſpiré, & que les Dieux lui ont révélé

révélé la connoiſſance du meurtrier de Laïus. Dès la ſeconde Scène du premier Acte, ce Pontife s'exprime ainſi, en s'adreſſant au Peuple :

Le Roi vient. Par ma voix le Ciel va lui parler ;
Les Deſtins à ſes yeux veulent ſe dévoiler :
Les temps ſont arrivés.

Œdipe paroît, & le Grand-Prêtre ne dit plus que des choſes vagues. Quand il s'écrie, au ſujet du meurtrier :

Il faut qu'on le connoiſſe, il faut qu'on le puniſſe.

Œdipe ne lui demande pas : *Quel eſt ce meurtrier ?* Il ſe jette ſur des lieux communs de morale, & ne fait plus aucune queſtion au Grand-Prêtre, qui vouloit tout à l'heure lui *dévoiler ſes deſtins*, & qui maintenant garde un profond ſilence. Œdipe attend juſqu'au troiſième Acte, à faire parler ce Pontife inſpiré, qui auroit dû parler dès le premier Acte, comme il l'avoit promis au Peuple ; mais, s'il eût déclaré ſi-tôt le coupable, cette révélation exigeoit la ſuppreſſion totale du rôle de Philoctète, & demandoit un autre plan. Voilà donc la conduite d'une Tragédie

fondée ſur l'abſurdité d'un Grand-Prêtre qui ne dit pas ce qu'il ſait, & ſur l'abſurdité d'un Roi qui n'interroge ce Grand-Prêtre qu'au moment où le Poëte veut bien le lui permettre. Cette faute n'eſt point dans la Tragédie de Sophocle, qui n'a point annoncé le Grand-Prêtre comme inſpiré : c'eſt *Tirésias*, qu'Œdipe fait venir au ſecond Acte : ce Devin déclare à ce malheureux Roi, qu'il eſt lui-même le meurtrier qu'il veut connoître. De ce moment, l'action s'anime avec une nouvelle vivacité, & ne tombe point en langueur pendant deux Actes, comme la Tragédie Françoiſe, qui reſte juſqu'à la fin du troiſième Acte, au même point où elle étoit au milieu du premier.

Voltaire ne s'eſt jamais embarraſſé de mettre, dans la conduite de ſes Pièces, aucun air de vérité : au lieu d'être une imitation de la Nature, l'Art n'eſt chez lui qu'une impoſture continuelle. A chaque Scène, à chaque pas, vous le trouvez en défaut contre la vraiſemblance. Si Œdipe envoie chercher Phorbas dès le premier Acte, pour s'informer du meurtrier de Laïus, Phorbas ne

paroîtra qu'au quatrième, ſans que le Roi témoigne la moindre impatience d'un ſi long retard, dont on ne lui donne aucune raiſon. Si, à la fin du quatrième Acte, on lui vient annoncer l'arrivée d'*Icare*, qu'il doit être extrêmement curieux d'interroger, il ſort, & reparoît à l'Acte cinquième, ſans avoir vu Icare, qu'il ne fait venir qu'après avoir long-temps parlé tout ſeul. S'il eſt néceſſaire que Phorbas ſe trouve en préſence de ce même Icare, pour achever d'éclaircir l'infortune d'Œdipe, le Roi s'y prendra d'une plaiſante manière; il dira, avant d'avoir vu Icare :

. . . . . Allez chercher Phorbas;
Il faut de mes bontés lui laiſſer quelque marque.

& c'eſt ainſi que Phorbas ſera amené ſur la Scène. Convenons que les Tragiques Grecs, dont Voltaire a dit ſi ſouvent qu'ils n'avoient travaillé que dans l'enfance de l'Art, avoient une tout autre manière de conduire leurs Pièces, & qu'ils auroient été ſifflés par les enfans d'Athènes, s'ils avoient oſé recourir à des moyens ſi abſurdes & ſi indignes d'un Art auſſi impoſant que celui de la Tragédie.

§. II.

» Des Critiques judicieux, dit Voltaire » dans une Préface, pourroient me demander pourquoi j'ai parlé d'amour dans une » Tragédie dont le titre eſt *Junius Brutus* «.

La réponſe eſt bien ſimple. Sans cet amour, l'Auteur n'auroit pu faire ſa Pièce qu'en deux Actes : mais comment s'y eſt-il pris pour jeter dans ce ſujet auſtère une intrigue amoureuſe ? Il s'eſt imaginé que, ſi le fils de Brutus aimoit la fille du Tyran chaſſé de Rome par Brutus, les combats de la paſſion & du devoir, qui troubleroient le cœur de *Titus*, feroient vraiment tragiques ; & en effet, ils auroient pu l'être, ſi *Tullie* avoit eu un caractère noble & intéreſſant ; mais elle joue plutôt le rôle d'une indigne Séductrice, que de l'Amante d'un Héros ; & ce qui étonne infiniment, c'eſt de voir Titus, ſi fier, ſi brave, ſi rempli de grands ſentimens, épris d'amour pour une extravagante qui lui fait des avances, qui l'engage baſſement à oublier ſon devoir & ſon honneur, & qui n'a pas même l'adreſſe d'affecter les

apparences d'un véritable amour; car l'amour véritable fait reſpecter les vertus de l'objet aimé. Ce qui étonne beaucoup plus encore, c'eſt de voir ſur quel ſingulier fondement eſt établie cette intrigue de galanterie. A la ſixième Scène du troiſième Acte, on lit ces Vers de Brutus à la fille de Tarquin :

Madame, il faut partir.
Dans les premiers éclats des tempêtes publiques,
Rome n'a pu vous rendre à vos Dieux domeſtiques.
Tarquin même, en ce temps, prompt à vous oublier,
Et du ſoin de nous perdre occupé tout entier,
Dans nos calamités confondant ſa famille,
N'a pas même aux Romains redemandé ſa fille.

Eſt-il poſſible qu'une ſi groſſière invraiſemblance faſſe tout le nœud de la Pièce ? Quoi ! Tarquin, en ſortant de Rome, n'a point emmené ſa fille, ſa fille unique, l'héritière de ſon ſceptre ! *Prompt à l'oublier*, pour me ſervir de l'expreſſion plaiſante de l'Auteur, qui auroit été bien embarraſſé d'expliquer ce que ſignifie *un père prompt à oublier ſa fille*, il n'a *pas même* ſongé à la redemander, quoiqu'il lui deſtinât pour époux *le Roi de Ligurie*, qui, de ſon côté, ne ſe donne pas

la peine de rappeler à Tarquin qu'il n'a pas avec lui la fille dont la main lui eſt promiſe, & qu'il l'a oubliée à Rome, comme on laiſſe en partant un effet de peu d'importance. Je demande s'il y a rien de plus abſurde, & ſi l'on pourroit s'intéreſſer à une intrigue auſſi incroyable, quand même cette intrigue ſeroit intéreſſante.

Si l'intrigue de cette Tragédie eſt nouée par une abſurdité, elle ſe dénoue par une autre non moins choquante. Jamais cataſtrophe ne fut plus mal motivée, ni plus invraiſemblable que celle de Titus, condamné à mort par ſon père, ſans preuve, ſans raiſon & ſans crime; car Titus n'a pas même eu le temps d'être coupable. Juſqu'à la fin du quatrième Acte, il réſiſte à *Meſſala*, à l'Ambaſſadeur Arons, à Tullie elle-même: ce n'eſt que dans ſes adieux à cette Princeſſe, qu'il eſt ébranlé; il lui promet, dans ſon égarement, de la ſuivre & de la couronner: mais il n'en fait rien; il la laiſſe aller, il ne la ſuit point, & fait ſeulement venir Meſſala pour ſe livrer à lui. Auſſi-tôt arrive Brutus, & preſque dans le même inſtant ſurvient Vale-

vius, qui apprend à Brutus que l'on conſpire contre Rome ; ce qui termine le quatrième Acte. Le cinquième eſt employé à la punition des Conjurés, qui ſont découverts dès le quatrième, par l'avis donné aux Conſuls que l'Eſclave *Vindex* ſait tout & va tout révéler. Il faut le répéter ; Titus n'a pas eu le temps d'être criminel ; il ne peut y avoir de preuves contre lui, puiſqu'il n'a rien fait que de ſimples vœux pour ſa Maîtreſſe. Comment un homme ſage, tel que Brutus, condamne-t-il ſon fils à la mort, pour une penſée d'un moment, qui ne paſſeroit pas même pour une tentation chez nos Caſuiſtes les plus rigides ? Si le Brutus de l'ancienne Rome a été regardé, par beaucoup de perſonnes, comme un homme ſévère, cruel même, & dénaturé, pour avoir fait mourir ſes deux fils, après des preuves authentiques de leur crime ; le Brutus de la Tragédie, qui envoie ſon fils chéri au ſupplice, ſans aucun indice, ſans la moindre preuve qui l'accuſe, doit être regardé, non ſeulement comme un barbare, mais comme un extravagant & un fou. Selon Tite-Live, les fils de Brutus ſont reconnus traîtres à la

Patrie, par des lettres que les Envoyés de Tarquin avoient reçues des Conjurés pour leur Maître, & qui étoient ſignées des fils de Brutus, ainſi que des autres Conſpirateurs. Dans la Pièce de Voltaire, la liſte ſaiſie chez Meſſala ne ſignifie rien. Comment cette liſte, écrite par Meſſala, on ne ſait pourquoi, ni à quel uſage, ſuffiroit-elle à convaincre Titus? Ne peut-on pas y avoir inſcrit ſon nom, ſans que Titus ſoit coupable? Rien de tout cela n'eſt dans la vérité ni dans la Nature. On dira que Tullie, en ſe tuant, a nommé le fils de Brutus. Si cette Princeſſe accuſe ſon amant, c'eſt un monſtre qui ne mérite aucune créance; d'ailleurs ce Vers,

Tullie, en expirant, a nommé votre fils.

ne ſignifie pas que Titus ſoit coupable d'une conſpiration, & ne témoigne aucunement contre lui. Titus, ajoutera-t-on, ſe reconnoît coupable en préſence de ſon père; mais il ne ſait ce qu'il dit; il l'a été tout au plus en idée; & en bonne juſtice, on ne pend pas un homme pour une mauvaiſe penſée, ni ſur ſon ſeul aveu.

§. III.

Quoique la Tragédie de *Mérope* ſoit peut-être la meilleure de Voltaire, celle qui eſt le plus dans le bon genre, dans laquelle on trouve le moins de clinquant romaneſque & le plus de beautés naturelles; cependant la manière expéditive de l'Auteur n'a pas manqué de l'entraîner dans pluſieurs invraiſemblances qui ſautent aux yeux. La baſe même du ſujet eſt chancelante & ruineuſe. Où eſt la poſſibilité que Mérope ignore entièrement, &, qui plus eſt, ne ſoupçonne pas que l'aſſaſſin de ſon époux eſt Polifonte? Quoi! depuis quinze ans, elle n'a pu le découvrir, & *Narbas*, qui en eſt inſtruit, n'a pu, depuis quinze ans, le faire ſavoir à la Reine! Polifonte, après avoir aſſaſſiné ſon Roi pour régner à ſa place, doit-il auſſi attendre quinze ans, avant d'entreprendre de monter ſur le trône, avant de propoſer à Mérope de l'épouſer? Mais quel juſte motif empêche Mérope d'accepter l'Empire qui lui eſt offert & qui lui eſt dû? Elle ne veut pas, dit-elle, en dépouiller ſon fils. Belle raiſon! Ne ſeroit-

elle pas plus ſûre, en l'acceptant, de le rendre à ſon fils, qu'en le laiſſant paſſer aux mains de Polifonte ? Il eſt même impoſſible qu'elle veuille le refuſer, puiſque ce refus affermit les projets de ſes ennemis, & lui ôte les moyens de revoir jamais ſon fils au trône de Creſphonte. Tel eſt le fondement ridicule ſur lequel eſt établie toute l'action. Parlons du moyen que l'Auteur a imaginé pour le nœud de ſa Pièce, c'eſt-à-dire, pour faire penſer à Mérope que ſon fils eſt l'aſſaſſin de ſon fils même.

C'eſt ſans doute un moyen bien étrange, que cette armure qui confirme les ſoupçons de Mérope. Comment Narbas, preſſé de ſauver Egiſte qu'on vouloit égorger, ſongea-t-il à emporter l'armure de Creſphonte ? Cette imagination eſt puérile. Au ſurplus, rien ne prouve à Mérope qu'Egiſte ſoit le meurtrier ; tout prouve au contraire qu'il ne l'eſt pas, puiſqu'il dit que l'armure eſt à lui. Mais *il a jeté cette armure.* Il falloit lui demander pourquoi il l'avoit jetée ; il falloit qu'il le dît. L'Auteur a obſcurci tout cet incident d'un nuage épais dont il avoit le plus grand beſoin.

On voudroit ſavoir pourquoi Egiſte a jeté cette armure, & c'eſt-là préciſément ce que le Poëte n'a pas éclairci, parce qu'il ne le pouvoit pas, & qu'Egiſte n'avoit aucune raiſon pour jeter une armure qui étoit la ſienne. On ne voit donc pas que Mérope ait lieu d'accuſer Egiſte & de le punir comme meurtrier. Lorſqu'*Euricles* vient dire à cette Reine, au ſujet d'Egiſte :

On vient de découvrir, de mettre dans les chaînes
Deux de ſes compagnons, qui, cachés parmi nous,
Cherchoient encor Narbas échappé de leurs coups.

la Reine ne devoit-elle pas confronter Egiſte avec ſes deux prétendus *compagnons ?* Y avoit-il un autre moyen de découvrir la vérité ? Mérope ſe conduit en inſenſée. Quel que puiſſe être l'égarement d'une mère dans ſa douleur, il ne faut pas qu'elle ait des ſentimens & une conduite contraires à ceux que la Nature ſuggère. L'amour maternel n'éteint pas l'eſpérance. Pourquoi Mérope ne prendroit-elle pas plaiſir à douter de la mort de ſon fils ? &, dans ce cas, combien de précautions pour s'en aſſurer ! Que de preuves

ne doit-elle pas chercher, au lieu de négliger, comme elle fait, le moyen le plus ſûr de confirmer ou de détruire ſes ſoupçons?

Il eſt donc certain que cette ſituation ſi brillante, où Mérope veut venger ſon fils ſur ſon fils même, n'eſt point amenée d'une manière naturelle, & que cette mère inſenſée ſemble s'égarer à plaiſir dans la route oppoſée à celle où elle doit chercher une connoiſſance certaine du meurtre d'Egiſte. Examinons maintenant ſi *Narbas*, qui eſt l'autre inſtrument du coup de théatre, ſe conduit d'une manière plus raiſonnable. Après avoir laiſſé échapper Egiſte, ſans en faire donner avis à ſa mère, & ſans trop ſe preſſer de le chercher, il arrive; il apprend que *Polifonte eſt Roi*, & il n'apprend point qu'on a tué Egiſte, quoique cette fauſſe nouvelle faſſe l'entretien de toute la ville. Il reſte ſeul aſſez long-temps à parler au Spectateur plutôt qu'à ſoi-même; &, quoique tout l'engage à voir promptement Mérope, il prend toutes les précautions néceſſaires pour ne la point voir. Il rencontre une Confidente, qu'il prie de le conduire

vers la Reine : cette Confidente, *Iſménie*, le refuſe, parce qu'elle ne le connoît pas. Cependant elle avoit cent fois entendu dire à Mérope, qu'elle attendoit *Narbas*, qu'elle faiſoit chercher Narbas de tous côtés. Iſménie devoit donc lui demander : *Etes-vous Narbas ? lui ſeul peut voir la Reine.* Narbas inſiſte ; il n'avoit qu'à dire ſon nom, pour ſe faire connoître ; il ne le dit point, parce qu'en effet ſon temps n'eſt pas encore venu de paroître. La Reine vient ; il ſort, de peur de la rencontrer. Il eſt vrai qu'Iſménie lui dit de ſe retirer, la Reine voulant être ſeule pour tuer le meurtrier d'Egiſte. Mais cette raiſon ſuffiſoit-elle pour empêcher Narbas de ſe préſenter aux yeux de Mérope ? Il eſt impoſſible de ſe douter pourquoi Mérope ne veut pas ſe donner la ſatisfaction de ſe venger publiquement ; encore une fois, il faut que Narbas ne paroiſſe qu'au moment où le poignard ſera levé. Il ſe retire donc, on ne ſait où : car, ſi cette place eſt publique, comment Mérope veut-elle n'être pas vue ? ſi elle n'eſt pas publique, comment Narbas peut-il voir du dehors ce qui ſe paſſe

dans un lieu ſecret ? Quoi qu'il en ſoit, il eſt conſtant que, de toutes les manières, ce coup de théatre eſt forcé, amené ſans aucun art, & par des motifs que le bon ſens déſavoue. On ne ſait guère auſſi pourquoi Mérope ne reconnoît pas Narbas auſſitôt qu'il paroît, elle qui n'a ſongé qu'a lui, qu'a ſon retour. Voyant donc Egiſte appeler Narbas ſon père, le ſeul mouvement naturel que pouvoit avoir Mérope, étoit de s'écrier : *Narbas, ſon père ! ô Ciel ! j'allois tuer mon fils !* Nous nous réſervons d'analyſer ailleurs cette Scène, dont le dialogue eſt extrêmement défectueux.

La conduite des deux derniers Actes de cette Pièce eſt auſſi incompréhenſible que languiſſante. Polifonte apprend qu'un Vieillard a ſuſpendu la vengeance de Mérope, au moment qu'elle alloit frapper, & il ne fait pas arrêter ce Vieillard ; il ne demande pas à la Reine les raiſons qui ont amené ce Vieillard, & qui l'ont fait agir. Egiſte, qui ne ſe connoît pas encore, au commencement du quatrième Acte, doit-il parler à Polifonte avec autant d'audace ? Ce ton eſt-il

naturel & ſoutenable ? s'accorde-t-il avec cette douce ingénuité qui forme ſon caractère dans les premiers Actes ? Le coup de théatre de cette Scène où Mérope reconnoît ſon fils devant Polifonte, ranime pour un inſtant l'intérêt de l'action ; mais, outre que cette ſituation eſt entièrement priſe de *Guſtave*, elle ne mène à rien de naturel & de vraiſemblable. Au lieu d'aller & de venir ſans néceſſité, au lieu de prier en vain Polifonte, Mérope, qui a retrouvé ſon fils, n'avoit d'autre conduite à tenir que de le déclarer au parti qu'elle a dans l'Etat, d'aſſembler le Peuple, & de dire : *J'ai retrouvé mon fils, Polifonte eſt l'aſſaſſin de mon époux ; rendez le trône au fils de Creſphonte.*

Qu'y a-t-il auſſi de plus ridicule que la conduite de ce Polifonte, qui, du commencement juſqu'à la fin, ne fait autre choſe que répéter qu'il veut épouſer la Reine, qui, après avoir reconnu le fils de Mérope, & l'avoir remis à ſes Gardes, le laiſſe néanmoins avec Narbas & Euriclès attachés à Mérope & à Egiſte ? Quel bon homme que

ce Tyran, qui vient encore eſſuyer tranquillement les bravades de l'extravagant Egiſte, & le laiſſe, comme auparavant, avec Narbas & Euriclès, au lieu de l'emmener avec lui; qui enſuite lui envoie Mérope, chargée de l'introduire dans le temple, & qui a la ſimplicité de ne ſe méfier ni d'Euriclès, ni de Narbas, ni de Mérope, ni d'Egiſte? Mais par quelle ſingularité Polifonte veut-il qu'Egiſte aille à l'autel avec Mérope, à l'autel où cette mère peut s'adreſſer au Peuple, lui montrer ſon fils, & publier à la face des Dieux, les crimes du Tyran? Cependant Mérope ſort de la ſcène avec ſon fils; *elle ſeule peut l'introduire au temple*, elle y eſt entrée avec lui. Toutefois on voit dans le récit, qu'elle arrive ſans lui à l'autel, & qu'Egiſte y court enſuite pour tuer le Tyran. Dites-moi ſi la Reine a pu entrer avec ſon fils ſans qu'on les ait vus enſemble, & ſi Polifonte peut recevoir la main de Mérope, ſans vouloir, comme il le vouloit d'abord, qu'Egiſte, qui vient d'entrer, ſoit préſent à la cérémonie? Savez-vous d'où vient que ce Tyran

ſe

ſe laiſſe tuer par ſurpriſe & ſans défenſe ! C'eſt qu'il a eu la précaution, par complaiſance pour Egiſte, de laiſſer toute ſa garde hors du temple. Ce n'eſt pas à Polifonte qu'on doit appliquer ce vers de Narbas :

Les habiles Tyrans ne ſont jamais punis.

car on n'en a guère vu de plus mal-habiles. Ajoutez au ridicule de ce dénouement, ſi gauchement calqué ſur celui d'Andromaque, l'inaction de tous les Perſonnages, qui ne ſavent que parler & débiter des maximes dans une criſe ſi violente ; les ſituations répétées, les allées & venues inutiles, les déclamations d'Egiſte & de Mérope, les colloques ſuperflus de Narbas & d'Euriclès, qui s'amuſent à regarder de loin, & long-temps, le combat, au lieu d'y courir ſur le champ, & ſemblent cloués ſur la ſcène, de peur de la laiſſer vuide ; & vous verrez que tous ces rempliſſages compoſent le cinquième Acte le plus extravagant & le plus froid qui exiſte, au récit près, qui eſt fort beau & fort animé. Après cela, vous ne ſerez pas peu ſurpris de

lire, dans une lettre que Voltaire a fait modeſtement imprimer à la tête de ſa Pièce, *que le cinquième Acte de Mérope égale ou ſurpaſſe le peu de cinquièmes Actes excellens qu'on a vus ſur le théatre.*

CHAPITRE III.

Continuation du même ſujet.

Dans un Roman frivole aiſément tout s'excuſe ;
C'eſt aſſez qu'en courant la fiction amuſe ;
Trop de rigueur alors ſeroit hors de ſaiſon :
Mais la Scène demande une exacte raiſon.
L'étroite bienſéance y veut être gardée.

Pluſieurs Critiques ont blâmé cette eſpèce de Tragédie, dont le ſujet n'a rien de réel, & n'eſt que de pure imagination. Leurs raiſonnemens ne m'ont pas tout-à-fait convaincu ; je ſuis perſuadé néanmoins qu'il eſt tout autrement difficile de rendre fidèlement des caractères connus, comme ceux d'Achille, d'Alexandre, d'Auguſte, d'Agrippine, d'Andromaque, que de préſenter des Héros inconnus, à qui l'on peut donner tels caractères qu'on voudra, à qui même l'on peut n'en donner qu'autant qu'on a de talent pour les exprimer, ſans que le Spectateur ait lieu de ſe plaindre, comme il auroit droit de le faire, ſi l'on ne marquoit pas

fidèlement dans les Perſonnages qu'il connoît, le caractère qui leur eſt propre. Je crois ſur-tout que, dans les ſujets d'imagination, il faudroit s'attacher encore plus à reſpecter la vraiſemblance, que dans les ſujets réels : ceux-ci étant conſacrés par la créance publique, leur vérité reconnue peut rendre moins difficile ſur ce qu'il y auroit de moins vraiſemblable. Qu'un fils ait tué ſon père & épouſé ſa mère ; qu'une mère égorge ſes enfans, cela n'eſt pas dans toute la vraiſemblance ordinaire : mais ces deux faits étant connus, le Spectateur, déjà diſpoſé à les croire, n'a pas beſoin de toutes les préparations par leſquelles il faudroit rendre ces évènemens vraiſemblables, s'ils étoient imaginés. L'eſprit ſe prévient naturellement contre un fait qu'il ne connoît pas ; il faut infiniment plus de précautions pour lui perſuader ce qu'il eſt tenté de ne pas croire : il eſt néceſſaire que l'art du Poëte, dans un ſujet feint, applaniſſe toutes les difficultés qui ſe trouvent naturellement levées par une croyance authentique dans un ſujet réel ; & c'eſt principalement où la vérité manque,

que doit régner la plus exacte vraiſemblance.

Voltaire a ſuivi des principes tout oppoſés ; car c'eſt dans ſes Tragédies d'imagination que l'invraiſemblance domine le plus ; & il ſemble avoir pris plaiſir à rendre tout-à-fait incroyables ſes menſonges dramatiques. Nous allons voir, dans ZAÏRE & ALZIRE, ce défaut porté aux excès les plus inouis. Ce n'eſt pas que ces ſujets feints ne fuſſent heureuſement choiſis ; celui d'Alzire ſurtout, offroit un plan magnifique & intéreſſant, dans le contraſte des mœurs Européennes & Américaines ; & ſi cette Pièce eût été un peu raiſonnablement conſtruite, elle pouvoit offrir un des plus beaux tableaux qui aient jamais été expoſés ſur la Scène Françoiſe.

§. I.

Je me trouvai un jour à une repréſentation de ZAÏRE, avec une femme Grecque d'origine, en qui l'eſprit naturel & le bon ſens ſont unis à une vraie ſenſibilité, & qui a dans l'ame cette chaleur que nos

Françoiſes n'ont guère que dans la tête. Je fus aſſez étonné de voir qu'elle entendit preſque toute la Pièce ſans être émue, qu'elle ne fut attendrie qu'à la Scène de Lufignan, & que, dans tout le reſte, elle ſourioit aux endroits qui faiſoient tirer le mouchoir aux autres femmes. Je lui demandai la raiſon de cette ſingularité; elle me dit que jamais elle n'avoit pu être touchée des maux qu'elle ne pouvoit croire; qu'auſſi-tôt qu'elle avoit vu Zaïre, avec une croix à ſon cou, dans un Sérail, elle s'étoit bien doutée que toute la Pièce n'étoit qu'un conte fait à plaiſir; que le reſte l'avoit confirmée dans ſa première idée, & que voyant continuellement, de ſcène en ſcène, un menſonge contre Nature, elle n'avoit pu ſe prêter un ſeul moment à une impoſture ſi mal déguiſée, ni donner des larmes à des malheurs évidemment impoſſibles.

Cette femme jugeoit plus ſenſément que l'Abbé Batteux, qui place Zaïre à côté de Phedre & de Polieucte. Il y a de ces erreurs de goût qui peuvent entraîner une nation pendant quelque temps; mais elles ne

ſéduiſent jamais un connoiſſeur habile, qui ne juge point d'après l'eſprit de ſon ſiècle, & qui examine un Ouvrage moderne, comme s'il exiſtoit depuis mille ans, & du même œil que le verra la Poſtérité. En effet, pour prononcer ſur le mérite d'une Tragédie, il faut avoir très-peu d'égard à la ſenſation qu'elle peut produire aujourd'hui ſur des Spectateurs inattentifs, qui s'attachent plus au jeu du Comédien, qu'à la vraiſemblance de l'action & de ſes moyens; il faut ſe rappeler ce que dit Ariſtote, *que la Tragédie doit, comme l'Epopée, produire ſon effet ſans la repréſentation, & qu'il lui ſuffit d'être lue.* Autrement, pourrions-nous juger à préſent des Pièces des Anciens? Or, ſi un homme ſenſé lit Zaïre avec une attention un peu réfléchie, trouvera-t-il quelque intérêt à des évènemens impoſſibles? ſera-t-il ému de ce qu'il ne croira pas? Il ſe dira: L'Auteur a vraiment choiſi un ſujet qui ſeroit tragique, & dont les ſituations ſeroient déchirantes, ſi elles étoient poſſibles; mais puis-je me faire illuſion ſur des choſes dont la fauſſeté eſt évidente, qui choquent

perpétuellement la Nature & la vraiſemblance ?

Il eſt impoſſible, d'après l'expoſition même du ſujet, que Néreſtan ne ſache pas que Luſignan eſt ſon père, que Zaïre eſt ſa ſœur. Néreſtan, qui ſe reſſouvient de *Céſarée en cendres*, de la priſon de Luſignan, de celle de Châtillon, ne peut pas avoir oublié le nom de ſon père. Néreſtan & Zaïre, pris enſemble, renfermés enſemble, devoient toujours ſe connoître comme frère & ſœur : ils ne ſe perdent point de vue dans leur eſclavage ; comment donc peuvent-ils perdre la mémoire de ce qu'ils ſont ? Il eſt impoſſible que Zaïre ait conſervé une croix de diamant au milieu d'un Sérail. Ceux qui la firent captive, ne furent-ils pas éblouis d'un ſi brillant ornement ? Ceux qui l'élevèrent dans la Religion Muſulmane, lui laiſsèrent-ils un ſigne ſi connu du Chriſtianiſme ? La reconnoiſſance qui ſe fait par cette croix de diamant, eſt donc auſſi impoſſible ; car la cauſe ne pouvant exiſter, l'effet eſt nul. Paſſons ſur une foule d'inconſéquences romaneſques ; voyons ſi le nœud & le dénouement de cette

Pièce ne ſont pas auſſi peu naturels & auſſi révoltans.

Concevez-vous pourquoi Zaïre, qui vient d'apprendre que Luſignan ſe meurt, ne déſire pas ſeulement d'aller recevoir les derniers ſoupirs de ſon père, & renferme conſtamment ſa douleur devant Oroſmane, même quand cet Amant la preſſe de s'expliquer, en lui diſant :

Eh bien ! quel intérêt ſi preſſant & ſi tendre
A ce Vieillard Chrétien votre cœur peut-il prendre ?

Concevez-vous mieux pourquoi Zaïre s'obſtine à lui cacher qu'elle eſt fille de Luſignan ? Oroſmane ſait qu'elle eſt née Chrétienne : qu'importe à ce Soudan qu'elle ſoit fille de Luſignan ou d'un autre ? Quel malheur en peut-il arriver à Luſignan expirant ? Mais ce père a recommandé le ſecret à ſa fille. Sans doute le Poëte a eu beſoin de lui faire dire : *Jurez-moi de garder un ſecret ſi funeſte.* Qu'y a-t-il donc de ſi *funeſte* dans la reconnoiſſance d'un père & de ſa fille ? & pourquoi Luſignan veut-il que ce ſecret ſoit gardé ? Il n'en dit rien. Si un Perſonnage exige une

choſe déraiſonnable, eſt-ce aſſez, pour l'excuſer, qu'il n'en apporte aucune raiſon ? Jamais, au théatre, on ne doit agir ſans motifs, ni ſans expoſer ſes motifs. Le Spectateur veut qu'on lui rende compte de tout, & ne permet pas que le nœud d'une Tragédie dépende du caprice inexplicable d'un Perſonnage. Que le Grand-Prêtre, dans Athalie, cache obſtinément ſon ſecret au brave Abner, il en explique les raiſons, & l'on voit ſuffiſamment que la ſûreté de Joas, celle du temple, & la ſienne propre dépend du plus profond ſecret, dans le moment où Athalie & Mathan ont juré la ruine de tous les trois. Mais que Zaïre avoue à Oroſmane qu'elle eſt fille de Luſignan, que ſon père ſe meurt, & que ce n'eſt pas là le moment de conclure un mariage ; que peut-il arriver de *funeſte* à Zaïre, à ſon père, à ſon frère ? au contraire, par cet aveu, elle obtient le temps qu'elle déſire, & tranquilliſe Oroſmane. On a beau mettre ſon eſprit à la torture, on ne peut ſe figurer la raiſon pour laquelle Zaïre ne fait point cet aveu indiſpenſable. En vain l'Auteur nous dit, dans ſa

Préface, *qu'il ne tiendroit qu'à lui de nous apprendre pourquoi Zaïre cache ſon ſecret à ſon Amant.* Soyez bien ſûr qu'il ne le pouvoit pas, puiſqu'il ne l'a pas dit, ſur-tout puiſqu'il ne l'a pas fait dire à Zaïre même. Au reſte, je ne vois pas pourquoi une Tragédie ſeroit une énigme, dont l'Auteur pourroit garder le mot ſans l'apprendre à perſonne. Ce n'eſt pas qu'il n'ait cherché à juſtifier cette ~~abſurdité~~, quand Zaïre dit à Fatime :

Je voudrois quelquefois me jeter à ſes pieds,
De tout ce que je ſuis faire un aveu ſincere.

à quoi Fatime répond :

Songez que cet aveu peut perdre votre frère ;
Expoſe les Chrétiens, qui n'ont que vous d'appui.

Fatime raiſonne fort mal, & Zaïre devroit lui répondre : Qu'ai-je à craindre pour mon frère, après ce que j'ai vu d'Orofmane, qui fait fléchir pour moi toutes les Loix du Sérail, en épouſant ſon eſclave ? Ce Soudan, ſi complaiſant à mes vœux, cet Amant ſi tendre, qui s'eſt montré ſi généreux envers Néreſtan, le ſera-t-il moins quand il verra en lui le frère de ſa maîtreſſe ? Zaïre n'avoit

pas autre choſe à répliquer ; & rien n'eſt plus abſurde que de mettre un Perſonnage dans une ſituation, pour lui faire dire tout le contraire de ce que cette ſituation exige. Ce défaut eſt particulier à Voltaire ; ſes Pièces en ſont remplies. Nous donnerons là-deſſus des détails bien ſurprenans, quand il s'agira du Dialogue.

La ſeconde ~~abſurdité~~, dont l'Auteur avoit beſoin pour opérer la cataſtrophe, & qui eſt une ſuite de la première, eſt le billet à double entente que Néreſtan écrit à ſa ſœur, & qu'il paroît écrire à ſa maîtreſſe. Puiſque Néreſtan vouloit courir le riſque d'envoyer un Chrétien dans le Sérail, fermé avec ſoin par l'ordre d'Oroſmane, il devoit donc écrire ſa lettre, de manière qu'elle ne compromît pas Zaïre, ſi cette lettre tomboit dans les mains du Sultan, comme il avoit tout lieu de le craindre : mais non ; il la nomme dès le premier vers, & dans tout le reſte il la fait ſoupçonner d'une infidélité & d'un complot, cachant ſeulement avec grand ſoin qu'elle eſt ſa ſœur, choſe moins importante que ce dont il s'agit dans la lettre.

Cet arrangement étoit bon pour l'Auteur ; mais un homme qui n'eſt pas tout-à-fait inſenſé, ne ſe ſeroit point arrangé de la ſorte. Par quelle fatalité faut-il que les Perſonnages des Tragédies de Voltaire ſe conduiſent comme des foux & des extravagans?

Troiſième abſurdité néceſſaire au dénouement. Eſt-il dans la Nature, & dans la paſſion d'un amant jaloux à l'excès, qu'Oroſmane, tenant entre ſes mains une lettre qui lui fait croire ſon amante infidelle, ne cherche point à la convaincre en lui montrant cette lettre? Quelle faute contre la connoiſſance du cœur humain ! Sans cette faute inexcuſable, il n'y avoit plus de dénouement. Ce qui aggrave encore cette invraiſemblance, c'eſt le diſcours de Zaïre, plein de fierté, d'amour & de vertu. C'étoit-là le moment où Oroſmane, tourmenté par la preuve qu'il croit avoir de la perfidie de Zaïre, & par ſes diſcours qui reſpirent la candeur & la fidélité, devoit néceſſairement montrer le fatal billet, pour terminer, de manière ou d'autre, ſa cruelle agitation & ſon affreuſe perplexité. Si la jalouſie change

en certitude les moindres ſoupçons ; par une contradiction ordinaire à cette aveugle paſſion, elle doute toujours des choſes les plus certaines : elle voudroit trouver coupable l'objet de ſes tranſports, afin de juſtifier ſa frénéſie ; & elle voudroit auſſi le trouver innocent, pour mettre fin au ſupplice qu'elle éprouve. C'eſt dans cet état de doute & d'anxiété, qu'Oroſmane fait venir Zaïre. Pourquoi voudroit-il la voir, s'il ne déſiroit ou de la convaincre, ou de l'entendre ſe juſtifier ? Dans l'un ou l'autre cas, ſa paſſion l'obligeoit néceſſairement de montrer à ſon amante la lettre qui dépoſoit contre elle.

La quatrième abſurdité, & la plus grande, eſt celle qui touche au dénouement. Cette abſurdité eſt encore amenée par d'autres invraiſemblances que voici. D'où vient qu'à la ſixième Scène du cinquième Acte, Zaïre quitte le théatre, puiſque c'eſt dans ce lieu que ſon frère doit être conduit par Fatime, & que Zaïre va, dans l'inſtant, revenir au même endroit ? Comment Fatime peut-elle aller chercher Néreſtan, puiſque le Serail eſt fermé ? Pourquoi Zaïre, ſortie ſans

motif, revient-elle avec Fatime, qui lui dit, en parlant de Néreſtan : *Il va venir ?* Zaïre ne pouvoit-elle pas aller où Fatime venoit de laiſſer Néreſtan ? La malheureuſe Zaïre reparoît donc ſans néceſſité ; & comme il faut qu'elle ſoit tuée par ſon amant, à cauſe d'un mal-entendu, elle choiſit les mots les plus durs à prononcer, pour dire ce qu'elle ne doit pas dire : *Eſt-ce vous, Néreſtan, que j'ai tant attendu ?* D'abord elle ne l'a pas attendu long-temps, puiſqu'elle n'a reçu la lettre qu'un moment auparavant. Remarquez ſur-tout que ce mot *Néreſtan* fait lui ſeul la cataſtrophe. C'eſt ce mot qui tue Zaïre. Si elle eût dit : *Mon frère, eſt-ce vous ?* tout changeoit de face, elle n'étoit pas poignardée. Comment ne le dit-elle pas, elle qui, dans la troiſième ſcène du même Acte, ne nomme pas une ſeule fois *Néreſtan*, & ne l'appelle que du nom de *frère*, de *cher frère ?* Où trouvera-t-on l'exemple d'un moyen auſſi petit, auſſi puéril, auſſi faux, pour fonder une cataſtrophe auſſi terrible, auſſi ſanglante ?

§. II.

Invraiſemblances de la Tragédie d'Alzire.

On ſeroit bien embarraſſé de trouver un Roman, ou même un Conte de Fée, dans lequel les incidens & les ſituations fuſſent amenés avec auſſi peu d'apparence de raiſon, que dans cette Tragédie. Voici d'abord les choſes incroyables qu'il faut ſuppoſer poſſibles, afin que l'action puiſſe commencer; ſinon vous l'arrêterez dès le premier pas.

Il faut ſuppoſer que Zamore eſt reſté trois ans ſans apprendre où étoit Alzire, ni Guſman, Gouverneur du Pérou; qu'au bout de trois ans, il vient, avec des Américains, auprès de la nouvelle ville bâtie par les Eſpagnols, ſans ſavoir que Guſman, le Gouverneur, y réſide; ſans ſavoir qu'Alvarès, ci-devant Gouverneur, à qui Zamore a ſauvé la vie, y demeure avec ſon fils Guſman; ſans ſavoir que Montèze y eſt avec Alzire. Il faut ſuppoſer qu'il laiſſe ſa petite armée d'Américains dans une forêt voiſine; qu'il ſe fait prendre par des Eſpagnols, on ne ſait

ſait comment, le jour même que Guſman doit épouſer Alzire, & qu'il ne ſait pas encore quel eſt le maître de la ville où on le retient captif; que, ni lui, ni aucun de ſes compagnons, ne peut demander à perſonne, quel eſt le Gouverneur de cette ville, & ce qu'eſt devenue Alzire, fille d'un Roi de l'Amérique; qu'aucun des captifs n'a reconnu Zamore, Souverain d'une partie du Potoſe; & que le bruit ne s'eſt pas répandu dans la ville, qu'on avoit ſaiſi & fait priſonnier un Souverain. Ce n'eſt pas tout; il faut ſuppoſer auſſi qu'Alzire croit ſon Amant Zamore au tombeau, quoiqu'elle n'en ait aucune preuve, & qu'elle ne diſe pas même qu'elle s'en ſoit informée; il faut qu'elle ne veuille pas voir les captifs qui pourroient l'en inſtruire. Suppoſez encore comme poſſible, qu'Alzire n'a pas ſu de ſon Amant qu'il avoit ſauvé la vie à Alvarès; que Guſman a fait ſouffrir des tourmens affreux à Zamore, ſans qu'Alzire en ſache rien, ſans que le père même de Guſman, Alvarès, en ait rien appris. Suppoſez toujours qu'Alvarès

ignore que Zamore étoit l'Amant d'Alzire, que ſa foi lui étoit engagée, & que Zamore lui-même n'a jamais été inſtruit qu'Alvarès étoit le père de Guſman, quoiqu'il connût ſi bien Guſman & Alvarès.

Telle eſt une partie des abſurdités que vous êtes obligé de croire avant toute choſe, ſi vous voulez prendre quelque intérêt à une action qui ne peut exiſter ſans ces abſurdes préliminaires. Suivons maintenant la marche de cette action ſi étrangement préparée.

Alvarès, qui connoît le caractère cruel de ſon fils, devoit-il ſe preſſer de remettre le pouvoir entre ſes mains ? Il eſt vrai que cette eſpèce d'abdication eſt néceſſaire à la Pièce, qui ne pouvoit ſubſiſter autrement : mais elle n'en eſt pas moins contraire au caractère humain d'Alvarès, qui ne doit point être las de faire le bien, pour donner à ſon fils le pouvoir de faire le mal. D'ailleurs, Alvarès, qui vient demander en grace à ſon fils, qu'il lui remette des eſclaves, ne pouvoit-il pas les délivrer avant de quitter le gouvernement ? car il paroît, par les deux premiers

vers, qu'il ne dépoſe ſon autorité qu'en commençant la Pièce.

Se peut-il qu'Alvarès n'ait pas ſu d'Alzire qu'elle aimoit Zamore ? Pourquoi Alzire ne cherche-t-elle point à parler à Alvarès, avant de s'unir à ſon fils ? Pourquoi ces Perſonnages évitent-ils de ſe voir & de ſe rencontrer, comme s'ils avoient peur d'agir raiſonnablement ? Cet Alvarès, qu'on veut nous repréſenter ſi humain & ſi tendre, force Alzire d'épouſer ſon fils, qu'elle déteſte, & il appelle ce mariage forcé *un heureux hyménée*. Alvarès n'eſt-il donc un tyran que pour Alzire ?

Eſt-il dans la Nature qu'Alzire ſe rende avec ſi peu de réſiſtance aux mauvaiſes raiſons de ſon père, & s'uniſſe ſi précipitamment à un homme qu'elle hait, & qui l'inſulte par des diſcours de Capitan ? Ne faudroit-il pas, du moins, qu'elle ſe fût bien aſſurée de la mort de ſon Amant, à qui ſon cœur & ſa foi ſont engagés, & que ſon père même lui avoit promis pour époux ? Elle ſe contente de dire : *Zamore, mon eſpoir, périt dans le combat.* Mais elle n'en peut avoir

aucune preuve ; elle parle d'après un bruit qu'elle n'a point cherché à confirmer. Avant de consentir à épouser Gusman, il falloit qu'elle eût envoyé quelqu'un pour s'informer avec soin de la destinée de son Amant, & que, dans une scène du premier Acte, le personnage chargé de cette recherche, vînt lui dire qu'il n'avoit rien appris qui ne confirmât le trépas de Zamore. Alors Alzire auroit pu décemment se sacrifier aux volontés politiques de son père. Sans ces précautions nécessaires, son consentement précipité ressemble à une véritable perfidie. Doit-on s'intéresser à une femme qui parle tant de son amour, & qui ne fait rien de ce qu'elle devroit faire pour son Amant ; qui, sachant, dès le premier Acte, qu'on a délivré des captifs Américains, ne cherche pas à les voir ; qui n'a pas cherché à les voir lorsqu'on les a amenés dans la ville, ni daigné s'informer auprès d'eux si Zamore ne vivoit plus ? L'amour, l'honneur, la raison, la Nature ne lui en faisoient-ils pas une loi, avant de trahir des engagemens aussi chers que sacrés, avant de conclure un hymen qu'elle abhorre ?

L'entrée de Zamore eſt un chef-d'œuvre de démence. Il ſort de priſon lui & ſes camarades, & il parle comme un vainqueur qui entre dans une place priſe d'aſſaut ; il eſt dans la ville qu'habitent Alzire, Montèſe, Guſman & Alvarès ; & il a été pris, il eſt délivré avec ſes compagnons d'infortune, ſans ſavoir en quel lieu ils ſe trouvent, ſans avoir appris que tant de perſonnes qu'il eſt venu chercher, ſont raſſemblées dans le même lieu. Zamore ne ceſſe de parler d'Alzire & de Guſman, & il n'a pu apprendre de ceux qui l'ont pris & délivré, que Guſman étoit le Gouverneur, & qu'il alloit épouſer Alzire, quoiqu'on lui ait dit, en lui rendant la liberté, qu'il ne la devoit qu'à ce grand hyménée.

Alvarès, qui cherche par-tout l'Américain ſon libérateur, & qui, pour le trouver plus aiſément, n'a pas voulu ſavoir ſon nom, le rencontre enfin à point nommé, le jour que ſon fils va épouſer la Maîtreſſe de ce généreux Américain. La ſituation eſt extraordinaire : qu'en va-t-il réſulter ? Ces deux hommes ſe retrouvent pour ne ſe pas dire

un ſeul mot de ce qu'ils doivent ſe dire. Zamore ne parle d'Alzire que par manière d'acquit, ſans découvrir ſon amour à Alvarès; il ne s'informe de rien, lui qui n'eſt venu là que pour s'informer de tout. Ce Zamore, qui tout à l'heure faiſoit mille queſtions à des gens auſſi peu inſtruits que lui, n'en fait aucune à celui qui peut l'inſtruire. Il ſe garde bien encore de prononcer devant Alvarès le nom de Guſman, qui eſt ſans ceſſe dans ſa bouche quand Alvarès n'eſt pas auprès de lui. A la vérité, ce Sauvage, furieux d'amour & de vengeance, parle beaucoup de morale, quand ſon Amante va être unie à ſon plus mortel ennemi, & dans ce moment de criſe, la morale fait un merveilleux effet; car s'il ne s'occupoit à débiter de beaux adages, il faudroit bien qu'il parlât de Guſman qu'il déteſte, & d'Alzire qu'il aime; & cela ne feroit pas le compte de l'Auteur, qui fait prudemment extravaguer Zamore en Philoſophe, parce qu'il faut qu'Alzire ſoit mariée à Guſman, & que la Pièce ne ſoit pas finie au commencement du ſecond Acte. Alvarès, de ſon côté, ſe

garde bien de demander à Zamore, pourquoi il s'intéreſſe à Montèze & à ſa fille; il ſe garde bien de lui dire que Guſman va épouſer Alzire; il ne ſonge pas même encore à ſavoir le nom de ſon libérateur; & ſur-tout il ne ſonge pas à la première choſe qu'il devoit faire, qui étoit de préſenter ſon libérateur à ſon fils. Pourquoi? Parce que toute cette conduite étoit dans la Nature, & que les Tragédies de Voltaire ne ſont pas conſtruites afin que les Perſonnages ſe conduiſent & parlent ſelon la Nature, mais ſelon le beſoin de la Pièce, où rien de ce qui ſe fait ne ſe pourroit faire, ſi un ſeul des Interlocuteurs avoit l'ombre du bon ſens, & parloit un moment comme il devroit parler. Il eſt bon de rappeler ici que, ſi la première de toutes les Loix, dans un Ouvrage dramatique, eſt que les ſentimens & les diſcours des Acteurs naiſſent de l'action; le plus grand vice de tous, c'eſt que l'action & les diſcours ſoient continuellement en contradiction.

La ſcène ſuivante entre Zamore & Montèſe, eſt encore conduite contre toute raiſon.

Pourquoi ce Montèze, qui veut que ſa fille ſoit unie à Guſman, au mépris de la promeſſe qu'il a faite à Zamore, vient-il voir ce même Zamore, au moment de la cérémonie? Zamore s'étend beaucoup ſur des choſes étrangères à ce qui l'intéreſſe le plus, & il ne demande point à voir Alzire, il ne court pas ſe jeter à ſes pieds. Montèze ne ceſſe d'éluder ſes queſtions, & Zamore ne daigne pas s'en appercevoir. Zamore dit qu'il vient pour ſe venger de Guſman, quoiqu'il ignore encore où eſt ce Guſman; & Montèze a l'imprudence de dire en ſortant, que Guſman commande en ces lieux. On vient avertir Montèze de ſe rendre à la cérémonie; & Zamore, qui voit que Montèze ne veut point le conduire à ſa fille, que Montèze ne répond point à ſes queſtions, ne pouvant alors douter de ſa trahiſon, ne ſe doute point que cette cérémonie n'eſt autre choſe que le mariage d'Alzire. Il a ſu qu'il reſpiroit le même air que ſon Amante, & il s'eſt arrêté ſi long-temps, au lieu de voler auprès d'Alzire. Montèze le quitte pour le trahir; & ce Zamore, ſi bouillant,

ſi impétueux, reſte encore cloué ſur la ſcène, & il ne cherche point Alzire. Il faut que Zamore ne ſonge à voir ſa Maîtreſſe, que lorſqu'elle ſera mariée à Guſman. Enfin, pendant l'entre-acte, cet incompréhenſible Zamore, ayant les plus violens ſoupçons que Montèze le trahit & veut lui ravir ſon Amante, ne s'informe pas de ce qu'Alzire eſt devenue; il revient au troiſième Acte, & ne ſait point qu'elle eſt unie à Guſman. Le Gouverneur d'une petite ville ſe marie-t-il ſans qu'on en ſache rien? Zamore n'a-t-il rien rencontré qui l'en ait inſtruit? A-t-il pu chercher Alzire, a-t-il pu en parler ſans apprendre ſon mariage?

Voilà donc Alzire mariée par un concours de circonſtances impoſſibles. Quel ſera le dénouement d'une intrigue auſſi abſurde? Zamore enfin eſt inſtruit de tout; il brave Guſman; il eſt remis en priſon. Alzire demande à ſon époux la grace de ſon Amant, après avoir mis en œuvre des moyens pour le faire évader; & Guſman, époux fort complaiſant, quoiqu'Eſpagnol, laiſſe courir ſa femme pendant la première nuit de ſes

noces ; car c'eſt durant la nuit qu'elle trame la délivrance de Zamore. Conſidérons la ſuite de ſa démarche, qui donne à ſon Amant la facilité de tuer ſon époux. Peut-elle ne pas prévoir, aux diſcours, aux menaces, aux fureurs de Zamore, qu'il ne va faire uſage de la liberté qu'elle lui procure, que pour ſe venger de ſon rival heureux ? Alzire, qui ne veut rien comprendre au langage le plus intelligible, joue un rôle bien équivoque. La première choſe qu'elle devroit faire promettre à Zamore, pour le prix de ſon évaſion, c'eſt de ne point attenter aux jours de ſon époux ; & c'eſt la première choſe qu'elle oublie. *Emire*, qui ſuit Zamore par l'ordre d'Alzire, eſt allée ſur ſes pas juſqu'au palais de Guſman ; elle a entendu des cris, & elle n'a pas entendu que Guſman venoit d'être aſſaſſiné ; elle n'a pas eu la curioſité de ſavoir ce qu'avoit fait Zamore, que ſa Maîtreſſe lui avoit ordonné de ſuivre. Eſt-il poſſible qu'Alzire ne ſe doute pas que ſon Amant a tué ſon époux ? Dans quelle autre intention ſe ſeroit-il couvert des armes du ſoldat qui le guidoit, & auroit-il

couru au palais de Guſman ? Pourquoi le ſoldat donné pour guide à Zamore, & déſarmé par lui, prend-il la fuite, quand il voit Zamore courir, l'épée à la main, au palais de Guſman ? Pourquoi ne crie-t-il pas qu'on arrête Zamore ? car enfin ce ſoldat n'avoit pas été ſéduit par Alzire, pour favoriſer l'aſſaſſinat que Zamore exécute. Par quel motif Don *Alonze*, qui vient arrêter Alzire, ne lui dit il pas que Zamore vient de poignarder Guſman ? Le ſeul motif eſt de ménager une ſurpriſe au Spectateur. Pour moi je ne ſuis ſurpris que de voir outrager à ce point la Nature & le bon ſens. Quand Alzire s'écrie : *Quoi ! Zamore n'eſt plus !* Don Alonze ne doit-il pas répondre : *C'eſt bien Zamore que vous devez plaindre, quand votre époux vient d'être aſſaſſiné par lui !* Que cette erreur abſurde ſoit encore prolongée juſque dans l'Acte ſuivant, & qu'Alzire n'ait point appris le ſort de ſon époux par aucun de ſes Gardes, y a-t-il rien de plus inconcevable ? Alzire peut-elle s'imaginer qu'on la mettroit dans les fers, ſi Zamore n'étoit allé ſimplement que ſe faire tuer ? Quand on vient

l'arrêter, elle doit dire : *O Ciel ! Zamore a donc tué mon époux !* & cette penſée qu'elle n'a pas, eſt la ſeule qu'elle puiſſe naturellement avoir.

Nous entrerons ailleurs dans quelques détails ſur la dernière partie du dénouement, qui reſſemble à celui de *Cinna*, mais qui eſt plus pathétique, en ce que Guſman pardonne ſa mort, & qu'Auguſte ne pardonne que la conjuration. Le pardon de Guſman ſurprendroit moins ; mais il ſeroit plus touchant, ſi l'on avoit pu s'intéreſſer à ce Guſman dans le cours de la Pièce. L'intérêt qu'un Perſonnage commence à exciter dans une dernière ſcène, ne ſauroit être aſſez vif, pour faire entièrement oublier l'inſipidité du rôle qu'on lui a vu jouer ; & l'homme que nous avons mépriſé, parvient difficilement à nous toucher. Ainſi la clémence d'Auguſte repréſenté ſous des couleurs intéreſſantes, fait verſer plus de larmes que le pardon accordé par le malheureux Guſman ; quoique la ſituation de celui-ci ſoit plus pathétique en elle-même que celle d'Auguſte.

CHAPITRE IV.

Nouvelles conſidérations ſur la Vraiſemblance théatrale.

JE m'arrête principalement à la vraiſemblance, comme à la ſource de laquelle dérivent toutes les règles de l'Art Dramatique. Sans elle, cet Art n'exiſte plus. C'eſt la connoiſſance & le développement de ce principe général, qui a tiré notre Théatre de la barbarie où il eſt prêt à retomber, par l'oubli preſque total de ce même principe. On ne peut donc trop inſiſter ſur cet article ; & comme les exemples frappent toujours davantage que les préceptes, j'ai cru devoir expoſer dans tout leur jour les défauts qu'un homme célèbre a, pour ainſi dire, entaſſés dans ſes Tragédies, pour avoir négligé toute vraiſemblance. Quant à ceux qui prétendent que Racine & Corneille l'ont bleſſée autant que Voltaire, on les croira quand on aura perdu le jugement. Puiſque c'eſt à Corneille qu'ils en veulent le plus,

& que Voltaire lui-même, pour ſe juſtifier de tant de fautes, a tâché d'en trouver de pareilles dans le créateur de notre Théatre, il eſt bon de rappeler ici ſes plus fortes critiques, & d'y répondre. Je défie tous les admirateurs enſemble de Voltaire, d'en faire autant pour lui, & de le diſculper ſeulement d'une manière ſpécieuſe ſur toutes les invraiſemblances qu'ils applaudiſſent.

§. I.

Sur la ſixième Scène du troiſième Acte des HORACES.

» Le vieil Horace, qui étoit préſent, dit » Voltaire, quand les Horaces & les Cu- » riaces ont refuſé qu'on nommât d'autres » champions, a dû être préſent à leur com- » bat. Il peut paroître très-extraordinaire » qu'un vieillard de ſon caractère, qui a » aſſez de force pour tuer ſon fils de ſa » propre main, à ce qu'il dit, n'en ait pas » aſſez pour être allé ſur le champ de ba- » taille; qu'il reſte dans la maiſon, tandis » que Rome entière eſt ſpectatrice du combat,

» Comment ſouffrir qu'une Suivante ſoit » allée voir ce fameux duel, & que le vieil » Horace ſoit demeuré chez lui ? Comment » ne s'eſt-il pas mieux informé pendant » l'entre-acte ? Pourquoi le père des Ho- » races ignore-t-il ſeul ce que tout Rome » ſait « ?

Il eſt certain que ſi le vieil Horace fût reſté ſur le champ de bataille, Corneille n'auroit pas eu lieu de faire cette belle ſcène que nous admirons : mais le père des Horaces devoit-il être ſpectateur du combat ? Lorſqu'il apprend qu'on a ſéparé les combattans, qu'on veut faire un autre choix, il court ſur le champ de bataille ; il veut voir ſi ſes fils auroient aſſez peu de courage pour ſouffrir qu'on leur en préférât d'autres ; il étoit prêt à les immoler de ſes propres mains, s'ils n'euſſent été dignes de lui & de la Patrie. Voilà le caractère de Citoyen bien rempli ; mais dès que ce vertueux père voit ſes généreux fils dans les ſentimens qu'il deſire, il eſt content, il s'attendrit ſur eux, & ne doit pas aſſiſter à un combat où doivent néceſſairement périr ou ſes fils, ou ſes

parens; il doit appréhender de faire paroître quelque foibleſſe de père dans un ſpectacle ſi déchirant, ou même d'être témoin de la défaite de ſes fils, & par-là, de la honte de ſa Patrie & de ſa Maiſon; il devoit craindre au moins d'être blâmé des deux Peuples, qui avoient, par pitié, ſéparé les combattans, s'il eût été aſſez dénaturé pour voir avec plaiſir & de ſang froid couler le ſang de ſa famille. Il eſt donc très-naturel qu'il revienne chez lui attendre le ſuccès du combat; il ne peut mieux employer ce temps, qu'à conſoler ſes filles, à pleurer un moment avec elles, & à relever leur courage par la chaleur ſublime de ſes ſentimens patriotiques.

Quant à l'objection: *Pourquoi le père des Horaces n'eſt pas mieux informé pendant l'entre-acte, & pourquoi il ignore ſeul ce que tout Rome ſait?* il n'eſt pas moins aiſé d'y répondre: c'eſt parce qu'un Romain de ce caractère, croyant que ſon fils a eu la lâcheté de fuir, ſe garde bien de ſe préſenter à perſonne, de peur d'avoir à rougir de ſon fils. Il y a plus; quand il a appris

cette

cette fauſſe nouvelle de Julie, il a dit :

Ces mains, ces propres mains
Laveront dans ſon ſang la honte des Romains.

Là-deſſus ſes filles l'ont ſuivi ; & c'eſt dans les prières & les inſtances qu'elles ont faites pour l'arrêter, que s'eſt rempli l'entre-acte, qui doit être fort court. Le père ſort, à l'Acte ſuivant, pour ſatisfaire ſon courroux ; ſa fille le ſuit encore ; & après une ſcène très-courte, Valère vient détromper le vieil Horace. Rien de plus naturel & de plus vraiſemblable que cette marche ; & rien, par conſéquent, de plus faux & de plus mal raiſonné que la critique.

§. II.

Sur le ſecond Acte de Cinna.

Voltaire a d'autant plus accumulé ſes critiques ſur le nœud de cette Tragédie, qu'il la regardoit comme la plus parfaite de Corneille.

» On eſt un peu ſurpris, dit-il, qu'Auguſte propoſe tout d'un coup à Cinna &

» à Maxime ſon abdication à l'Empire, & » qu'il les ait mandés avec tant d'empreſſe- » ment, pour écouter une réſolution ſi ſou- » daine, ſans aucune préparation, ſans aucun » ſujet, ſans aucune raiſon priſe de l'état » préſent des choſes. Peut-être cette ſcène » eût-elle été plus vraiſemblable, plus théa- » trale, plus intéreſſante, ſi Auguſte avoit » commencé par traiter Cinna & Maxime » avec amitié, s'il leur avoit parlé de ſon » abdication, comme d'une idée qui leur » étoit déjà connue : alors la ſcène ne pa- » roîtroit plus amenée comme par force, » uniquement pour faire un contraſte avec » la conſpiration «.

Corneille avoit prévenu la critique qu'on pouvoit faire ſur ce contraſte, par ces vers de Cinna à Emilie, au premier Acte :

Je ne vous puis céler que ſon ordre m'étonne ;
Mais ſouvent il m'appelle auprès de ſa perſonne.
Maxime eſt, comme moi, de ſes plus confidens,
Et nous nous alarmons peut-être en imprudens.

Ces vers ſont une préparation ſuffiſante pour la ſcène dont il s'agit. Si cette ſcène avoit

été plus annoncée, loin de produire autant de ſurpriſe & d'effet qu'elle en cauſe après l'émotion que le récit de Cinna a jetée dans les eſprits, elle ſeroit preſque un hors-d'œuvre. C'eſt parce que Cinna ne s'y attend point, & qu'il peut craindre qu'Auguſte ne ſoit inſtruit du complot, qu'il ſe méfie de ſes intentions, & qu'il uſe de feinte envers un Tyran habile à diſſimuler. Cette délibération eſt aſſez motivée par le préambule du diſcours d'Auguſte, où il expoſe, avec tant d'éloquence, les dégoûts & les alarmes que lui donne l'Empire.

Jamais tableau ne fut auſſi ſublime que ce contraſte qui choquoit Voltaire. Cinna & les Romains conſpirent pour ôter l'Empire à Auguſte, qui ne regarde ce même Empire que comme une ſource d'inquiétude & d'ennuis, & qui, dans le deſſein de l'abdiquer, vient demander conſeil à ceux mêmes qui conjurent ſa perte. Cette idée eſt la plus grande & la plus philoſophique qui ait jamais été conçue dans la tête d'un Poëte.

Sur quoi eſt fondé ce reproche, *qu'Auguſte devoit leur parler de ſon abdication*,

comme d'une idée qui leur étoit déjà connue? Auguſte fait préciſément ce qu'on déſire de lui. Après la peinture vive & touchante de ſes angoiſſes & de ſes ſoucis, il ajoute :

Voilà, mes chers amis, ce qui me met en peine.
Vous qui me tenez lieu d'Agrippa, de Mécène,
Pour réſoudre ce point avec eux débattu,
Prenez ſur mon eſprit le pouvoir qu'ils ont eu.

Peut-on mieux réfuter un Commentateur, que par l'Auteur même qu'il a commenté? Ce que le Critique reprend avec le plus d'obſtination, dans cette ſcène, & ſur quoi il revient à la charge dans toute la ſuite de la Pièce, c'eſt le conſeil que Cinna donne à Auguſte, de conſerver l'Empire. Voici les termes de Voltaire :

» Cinna ſemble déshonorer les belles cho-
» ſes qu'il a dites, par une perfidie bien
» lâche qui l'avilit. Cette baſſe perfidie même
» ſemble contraire aux remords qu'il aura.
» On pourroit croire que c'eſt à Maxime,
» repréſenté comme un vil ſcélérat, à faire
» le perſonnage de Cinna, & que Cinna
» devoit dire ce que dit Maxime. Cinna,

» que l'Auteur veut & doit ennoblir, de-
» voit-il conjurer Auguſte, à genoux, de
» garder l'Empire, pour avoir un prétexte
» de l'aſſaſſiner? On eſt fâché que Maxime
» joue ici le rôle d'un digne Romain, &
» Cinna, d'un fourbe qui emploie le raffi-
» nement le plus noir, pour empêcher Au-
» guſte de faire une action qui doit même
» déſarmer Emilie «.

Cette objection paroît ſpécieuſe au premier coup-d'œil; mais quand on y réfléchit un peu, on laiſſe là les ſubtilités du Beleſprit, pour approuver le grand ſens & le génie de Corneille. Remarquez, je vous prie, qu'Auguſte mande Cinna, au moment que ce Romain vient d'animer, avec tant de chaleur & de courage, tous ſes Conjurés à la mort de l'Empereur. Cinna, comme je l'ai déjà dit, ignore ſi Auguſte n'a pas eu quelque avis de la conſpiration, & il doute ſi cette envie d'abdiquer n'eſt pas une feinte pour découvrir ſes ſentimens & ceux de Maxime. Il en peut douter d'autant mieux, qu'il a vu pluſieurs fois Auguſte témoigner cette envie ſans la ſatisfaire, & que le

caractère de cet Empereur a toujours été la finesse & l'artifice, pour ne pas dire la fourbe & la dissimulation.

Pourquoi veut-on que Cinna, petit-fils du grand Pompée, Amant d'Emilie, Chef des Conjurés, qui, par le sang, par l'amour, par l'esprit de parti & de vengeance, est l'ennemi d'Auguste, abjure tous ses sentimens de haine, à l'instant qu'il sort encore tout bouillant de la conjuration, & qu'il vient d'avoir, avec les Conjurés, cette scène dont le simple récit enflamme les Spectateurs? Est-ce dans ce moment, où son ame agitée de tant de passions violentes, vient encore d'être échauffée par l'amour & les emportemens d'Emilie, qu'il doit avoir des remords? Cela est-il dans la Nature? je le demande. Mais quand la réflexion aura laissé le temps à tous ces mouvemens tumultueux de s'affaisser, pour ainsi dire, au fond de son cœur; quand la reconnoissance pourra faire entendre sa voix, dans le silence de toutes ces passions, c'est alors que le repentir & les remords peuvent naturellement s'emparer de Cinna, comme l'a très-bien senti Cor-

neille, qui connoiſſoit parfaitement le cœur humain.

Ce n'eſt pas tout. Dès que Cinna eſt à la tête d'un parti de Conjurés, il eſt cenſé avoir quelque politique dans l'eſprit; & l'on a vu, par ſon récit, qu'il ne manquoit ni de raiſons, ni de motifs, pour entreprendre la conſpiration. Il ſe trouve donc avec Maxime, un de ſes complices, pour entendre la propoſition d'Auguſte. Tous deux ſoupçonnent que l'Empereur eſt inſtruit. Cinna, obligé de parler le premier, croit ne pouvoir mieux faire que de détourner les ſoupçons d'Auguſte, en lui conſeillant de garder l'Empire; il trouve cette politique ſi convenable, qu'il croit que Maxime ſera, par la même raiſon, du même ſentiment; il ſemble l'y inviter, en lui adreſſant ainſi la parole :

C'eſt ce qu'en peu de mots j'oſe dire; & j'eſtime
Que ce peu que j'ai dit eſt l'avis de Maxime.

Comme la ſcène auroit été froide ſi Maxime eût été du même avis, il a bien fallu qu'il en eût un contraire. Maxime n'eſt pas, comme le dit Voltaire, *un ſcélérat*, mais

un homme foible ; il n'a pas, pour conjurer, d'auſſi puiſſans motifs que Cinna, par lequel il eſt entraîné dans le parti. Il eſt dans ſon caractère d'ouvrir un avis qui rompe la conjuration, puiſqu'il tremble de la voir découverte, & qu'il doit la découvrir lui-même.

Il étoit bien facile à Corneille de donner à Cinna le diſcours de Maxime, & à Maxime celui de Cinna. Le Poëte avoit le choix, & peut-être a-t-il balancé un moment ; mais il a ſenti que Maxime deviendroit affreux & ridicule à la fois, n'étant pouſſé par aucune paſſion, & n'ayant nul intérêt perſonnel à conſpirer ; au lieu que les paſſions différentes qui font agir Cinna, ſont pour lui une excuſe ſuffiſante. Maxime n'avoit aucun motif à parler comme Cinna, & Cinna en avoit un puiſſant, qu'il explique dans la ſcène avec Emilie, au troiſième Acte :

J'ai pu, vous le ſavez, ſans parjure & ſans crime,
Vous laiſſer échapper cette illuſtre victime.
Céſar, ſe dépouillant du pouvoir ſouverain,
Nous ôtoit tout prétexte à lui percer le ſein.
La conjuration s'en alloit diſſipée,
Vos deſſeins avortés, votre haine trompée ;

Moi ſeul j'ai raffermi ſon eſprit étonné,
Et pour vous l'immoler ma main l'a couronné.

Après tout, le changement eſt facile à faire. Donnez réciproquement à l'un les diſcours de l'autre, & vous verrez le miſérable effet que ce changement produira. Ajoutez encore que Cinna apporte de très-bonnes raiſons, dans la ſcène ſuivante, pour juſtifier ſa politique avec Auguſte; & ces raiſons ſe reſſentent encore de l'ardeur qu'il a fait paroître au premier Acte. Quoi ! dit-il,

Octave aura donc vu ſes fureurs aſſouvies,
Pillé juſqu'aux autels, ſacrifié nos vies,
Rempli les champs d'horreur, comblé Rome de morts,
Et ſera quitte après pour l'effet d'un remords?
Quand le Ciel par nos mains à le punir s'apprête,
Un lâche repentir garantira ſa tête ! . . . . .
Vengeons nos Citoyens, & que ſa peine étonne
Quiconque, après ſa mort, aſpire à la couronne.
Que ce Peuple aux Tyrans ne ſoit plus expoſé.
S'il eût puni Sylla, Céſar eût moins oſé.

Quand Voltaire obſerve que » ces mots d'Auguſte : *Je vous donne Emilie*, devoient faire » impreſſion ſur un homme qu'on nous donne » pour digne petit-fils du grand Pompée «;

je ne conçois pas ce que cela ſignifie. Eſt-ce que le digne petit-fils de Pompée doit avoir quelque pente à aimer le fils adoptif de Céſar? Cinna doit-il beaucoup à Auguſte, parce qu'il veut lui donner Emilie, que l'Amour lui a déjà donnée, & dont il ne peut obtenir la main, qu'en rempliſſant les ſermens qu'il lui a faits de tuer l'aſſaſſin de ſon père?

» Mais, répète le Critique, pourquoi a-t-il » enſuite des remords? Pourquoi n'en a-t-il » pas ſenti, quand les bienfaits & la ten- » dreſſe d'Auguſte devoient faire ſur ſon ame » une ſi forte impreſſion «?

J'ai déjà dit que Cinna étoit trop agité par la violence de deux paſſions auſſi impétueuſes que l'amour & la vengeance, pour être touché dans l'inſtant où Auguſte l'a mandé; que la réflexion & la ſolitude venant enſuite à calmer ces agitations, le repentir & le remords ont eu la force de s'élever dans un cœur plus repoſé. Cinna lui-même détruit cette objection, qui lui eſt faite auſſi par Maxime. Celui-ci lui dit :

Vous n'aviez point tantôt ces agitations,
Vous paroiſſiez plus ferme en vos intentions;

Vous ne ſentiez au cœur ni remords ni reproche.

Cinna lui répond :

On ne les ſent auſſi que quand le coup approche,
Et l'on ne reconnoît de ſemblables forfaits,
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.
L'ame, de ſon deſſein juſque-là poſſédée,
S'attache aveuglément à ſa première idée.
Mais alors quel eſprit n'en devient point troublé ?
Ou plutôt, quel eſprit n'en eſt point accablé ?
Je crois que Brutus même, à tel point qu'on le priſe,
Voulut plus d'une fois rompre ſon entrepriſe ;
Qu'avant que de frapper, elle lui fit ſentir
Plus d'un remords en l'ame & plus d'un repentir.

Sur cette réponſe même de Cinna, Voltaire inſiſte encore, en lui adreſſant la parole : » Oui, ſi vous n'aviez pas reçu des bienfaits » de celui que vous vouliez aſſaſſiner ; mais » ſi, entre les préparatifs du crime & la » conſommation, il vous a donné les plus » grandes marques de faveur, vous avez tort » de dire qu'on ne ſent des remords qu'au » moment de l'aſſaſſinat «.

Cinna ne pourroit-il pas répondre à ſon tour : J'avois reçu de plus grands bienfaits d'Auguſte avant de conſpirer, puiſqu'il

m'avoit laiſſé la vie ; cependant j'ai conſpiré. J'avois balancé long-temps avant d'en venir juſque-là ; mais l'amour & la vengeance d'Emilie m'ont entraîné. Le jour où j'ai aſſemblé les Conjurés, j'étois rempli de tous les ſentimens de fureur que les proſcriptions d'Auguſte & ſa tyrannie doivent inſpirer ; j'ai promis ſa mort à mes amis, à la Patrie, à ma Maîtreſſe ; & je n'ai pas cru, dans cette double ivreſſe de vengeance & d'amour, qu'un dégoût, peut-être ſimulé, de l'Empereur dût faire avorter mon deſſein, ni que je duſſe trahir la cauſe d'Emilie & celle de mon parti, parce que le Tyran m'offroit une part dans ſon odieux pouvoir. Mais quand le moment s'eſt approché où j'allois enfoncer le poignard dans le ſein de celui qui m'a ſauvé la vie, & qui m'a prodigué ſes bienfaits, les ſentimens de l'honneur & de la reconnoiſſance ont ſuccédé à ceux qui m'avoient animé dans l'aſſemblée des Conjurés & auprès d'Emilie. Mon cœur s'eſt ouvert aux remords. Voilà l'état de mon ame ; & vous ne connoiſſez guère la force & l'empire des paſſions, ſi vous croyez qu'il ne faut

pas du temps & des réflexions, je ne dis point pour les étouffer, mais pour empêcher qu'elles n'étouffent tout ce qui vient les combattre.

Il réſulte de ces réflexions, que Cinna n'auroit pas eu le caractère d'un Chef de Conjurés & d'un Amant digne d'Emilie, s'il ſe fût repenti tout-à-coup, au moment de la propoſition d'Auguſte; & qu'il auroit révolté, s'il n'avoit pas eu de remords quelque temps après. Corneille a donc ſatisfait également à ce qu'exigeoient de lui & la vraiſemblance & l'intérêt. On ne ſauroit trop le louer de l'art avec lequel il a jeté tant de mouvement & de variété dans un ſujet ſi ſimple, & qui n'a d'autre intrigue que le combat des diverſes paſſions dont Emilie, Auguſte & Cinna ſont agités. Mais comme cette manière de traiter la Tragédie ne plaiſoit pas à Voltaire, parce qu'elle demande un grand génie, il nous aſſure que *pluſieurs Gens de Lettres regardent Cinna plutôt comme un bel Ouvrage, que comme une Tragédie intéreſſante.* Les Gens de Lettres qui peuvent avancer une telle abſurdité,

ne mèritent guère qu'on leur réponde ; & je les renvoie aux pleurs du grand Condé.

§. III.

Sur la conduite de Sévère, dans la Tragédie de POLYEUCTE.

Le rôle de Sévère paroiſſoit trop beau à Voltaire, & l'intérêt qu'il répand dans la Pièce, trop touchant, pour ne pas chercher quelque moyen d'y découvrir de grands défauts. Il n'a rien imaginé de mieux que de le ſaper par les fondemens, en objectant que Sévère eſt amené dans la Pièce contre toute vraiſemblance. Mais il vaut mieux entendre Voltaire lui-même.

» Il n'eſt pas naturel qu'un Gouverneur » d'Arménie ne ſache pas de ſi grands évè- » nemens arrivés dans la Perſe, & qu'il ne » les apprenne que par l'arrivée de Sévère. » Il ne paroît pas convenable qu'il ne ſoit » inſtruit que par un ſubalterne, à qui les » gens de Sévère ont parlé. Il eſt encore » aſſez extraordinaire que Sévère, devenu » tout-à-coup favori, ſans que le Gouverneur

» d'Arménie en ait rien ſu, quitte la Cour » & l'armée, pour aller faire, ſans raiſon, » un ſacrifice qu'il pouvoit mieux faire ſur » les lieux. Mais Sévère vient pour épouſer » Pauline. L'Arménie eſt frontière de la » Perſe. Il a dû ſavoir que Pauline étoit ma- » riée; il a dû s'informer d'elle tous les » jours. Félix n'a point marié ſa fille ſans en » avertir l'Empereur. Il falloit inventer une » fable qui fût plus vraiſemblable..... L'idée » de Félix, que Sévère vient pour épouſer ſa » fille, condamne encore ſon ignorance. Sé- » vère ne devoit-il pas lui expédier un ex- » près de la frontière, lui écrire, l'inſtruire » de tout, & lui demander Pauline? N'étoit- » il pas infiniment plus raiſonnable que Félix » dît à ſa fille: Sévère n'eſt point mort, il » arrive, il m'écrit, il vous demande pour » épouſe? En ce cas, Pauline ne lui auroit » pas répondu par ce vers comique: *Cela* » *pourroit bien être:* mais ici, elle doit ré- » pondre: *Cela ne doit pas être*; il fait trop » peu de cas de vous; il ne vous écrit point; » vous ne ſavez ſa victoire que par ſes valets: » s'il vouloit m'épouſer, il ne vous traite- » roit pas avec tant de mépris «.

Voltaire devoit-il traiter avec tant de rigueur une invention théâtrale qu'il étoit intéreſſé à juſtifier, puiſqu'il l'a priſe & tranſportée d'une maniere bien plus romaneſque dans *l'Orphelin de la Chine*, où Gingiskan joue le rôle de Sévère, & Idamé celui de Pauline? Mais pourquoi veut-il que Félix, Gouverneur d'Arménie, ſache ce qui s'eſt paſſé tout récemment dans la Cour du Roi de Perſe? Sait-on ſi aiſément ce qui ſe fait chez un Prince avec qui l'on eſt en guerre? Le Roi de Perſe, qui veut attacher Sévère à ſa fortune, ne doit-il pas empêcher que tout ce qui tient aux Romains ne ſoit inſtruit qu'un Guerrier ſi redoutable n'eſt point mort? Sévere ne reſte qu'un mois dans la Perſe; il revient à Rome, où il n'eſt pas plus tôt, qu'il faut de nouveau combattre; il eſt vainqueur, il demande à venir dans l'Arménie, il y arrive. Pauline eſt mariée à Polyeucte, depuis quinze jours. L'Arménie eſt aſſez éloignée de Rome, pour que Félix ſoit quinze jours à ignorer ce qui ſe paſſoit dans Rome à l'égard de Sévère, & pour que Sévère ignorât ce qui ſe paſſoit en Arménie. Il eſt donc

donc vraiſemblable que Sévère, dans ſon impatience amoureuſe, devance les bruits de la renommée, & qu'il apporte lui-même des nouvelles qu'il eſt ſi empreſſé d'apprendre à l'objet de ſa tendreſſe, pour jouir de toute ſa ſurpriſe. Dans cette idée, il ſe gardera bien d'écrire à Félix qu'il vient épouſer Pauline. Outre cela, n'eſt-il pas bien naturel que Sévère, avant ſa faveur à la Cour, ayant été refuſé par Félix, conſerve quelque reſſentiment de cette injure, & qu'il en uſe avec ce Gouverneur d'une manière à lui faire ſentir qu'il ſe ſouvient de ſes mépris ? Mais que dis-je ? Sévère donne, de ſa propre bouche, une raiſon de ſa conduite, & cette raiſon eſt puiſée dans la délicateſſe de ſes ſentimens. Il veut voir s'il eſt encore aimé ; il vient donc à grande hâte, ſans parler à perſonne de ſes prétentions à la main de Pauline, parce qu'il veut devoir ce bien non à ſon pouvoir, mais à ſon amour.

Ah ! quel comble de joie !
Cette chère beauté conſent que je la voie.
Mais ai-je ſur ſon ame encor quelque pouvoir ?
Quelque reſte d'amour s'y fait-il encor voir ?

Quel trouble, quel tranſport lui cauſe ma venue ?
Puis-je tout eſpérer d'une ſi chère vue ?
Car je voudrois mourir, plutôt que d'abuſer
Des Lettres de faveur que j'ai pour l'épouſer ;
Elles ſont pour Félix, non pour triompher d'elle.
Jamais à ſes déſirs mon cœur ne fut rebelle ;
Et ſi mon mauvais ſort avoit changé le ſien,
Je me vaincrois moi-même, & ne prétendrois rien.

Puiſque tel eſt le plan de conduite que Sévère a choiſi, pourquoi exiger de lui qu'il envoie à Félix un exprès pour lui demander Pauline ? Le Critique n'auroit-il pas mieux fait de lire attentivement ſon Auteur, avant de le juger, de peur de blâmer des choſes qu'il ne s'étoit pas donné la peine de comprendre ? Il en eſt de même de ce qu'il dit enſuite.

» Il eſt bien peu décent, bien peu naturel » que Sévère n'ait pas encore vu le Gou» verneur «.

Il l'a vu ; car à la fin du premier Acte, Félix dit : *Juſqu'au devant des murs je vais le recevoir.*

» Si Félix, ajoute le Critique, eſt allé le » recevoir hors des murs, comment Po» lyeucte ne l'a-t-il pas accompagné « ?

Voltaire oublioit donc que Polyeucte eſt

ſorti, à la ſeconde ſcène du premier Acte, pour recevoir le Baptême, avant qu'on eût appris l'arrivée de Sévère. Cette ſainte cérémonie doit l'occuper aſſez, pour qu'il ne puiſſe pas aller au devant d'un homme dont il ne ſait pas même l'arrivée.

» Où parle ici Sévère? dans la maiſon du » Gouverneur, dans un appartement où Pau- » line va bientôt le trouver «.

Sans doute, il a envoyé Fabian devant lui, pour demander une entrevue; & en entrant ſur la ſcène, il dit à ce Fabian : *Cependant que Félix donne ordre au ſacrifice, pourrai-je voir Pauline?*

» Et Sévère n'a point vu le Gouverneur «?

Il l'a vu, vous dis-je, puiſque Félix eſt allé le recevoir; & ce Gouverneur qui donne ordre au ſacrifice, ne peut pas être en même temps chez lui.

» Et Sévère ignore que ce Gouverneur a » marié ſa fille « ?

Et qui veut-on qui le lui diſe auſſi-tôt qu'il arrive? Sera-ce le Gouverneur, à qui Sévère n'explique point ſes intentions, par la raiſon qu'on a vue; ou bien des gens qui

ne ſavent pas ſeulement ſi Sévère a été amoureux de Pauline, puiſque leur amour n'avoit éclaté qu'à Rome, & non dans l'Arménie, où ils ne s'étoient point encore vus? Il y a mille choſes ſemblables à dire ſur ce ſujet, & qui viennent en foule dans l'eſprit, lorſqu'on n'a point l'intention frauduleuſe d'interpréter de travers un Auteur, & de lui donner un mauvais ſens.

Au ſurplus, quand on n'auroit aucune excuſe ſatisfaiſante pour diſculper un grand Poëte dans une occaſion pareille, il faudroit ſe rappeler le précepte d'Ariſtote, qui permet à un Auteur d'employer ſans ſcrupule un moyen peu vraiſemblable & même abſurde, s'il produit une très-grande beauté; pourvu toutefois que cette abſurdité devance l'action, ſoit hors de la ſcène, & cachée dans toutes les préparations néceſſaires pour nouer l'intrigue de la Pièce. Aſſurément les beautés qui naiſſent de l'arrivée de Sévère, & le plaiſir que produit ce rôle admirable, ſeroient bien dignes de l'indulgence qu'Ariſtote exige du Spectateur, s'il en étoit beſoin : mais on a vu que Corneille n'avoit rien négligé pour

joindre la vraiſemblance à l'intérêt ; & qu'il faut, pour le critiquer là-deſſus, tomber dans des contradictions & des abſurdités, pour leſquelles on ne trouve point d'excuſe dans Ariſtote.

§. IV.

Sur la troiſième Scène du ſecond Acte de RODOGUNE.

En attaquant la propoſition que Cléopatre fait à ſes fils de tuer Rodogune, Voltaire fondoit ſur cette critique la ruine de la Pièce, puiſqu'elle tend à renverſer le ſujet de fond en comble. Voyons ſes raiſons. » La » propoſition de donner le trône à qui aſſaſ- » ſinera Rodogune, eſt-elle raiſonnable ? » TOUT DOIT ÊTRE VRAISEMBLABLE DANS » UNE TRAGÉDIE. Eſt-il poſſible que Cléo- » patre, qui doit connoître les hommes, ne » ſache pas qu'on ne fait point de telles pro- » poſitions, ſans avoir de très-fortes raiſons » de croire qu'elles ſeront acceptées ? Je dis » plus : il faut que ces choſes horribles ſoient » abſolument néceſſaires. Mais Cléopatre n'eſt » point réduite à faire aſſaſſiner Rodogune,

» & encore moins à la faire aſſaſſiner par ſes » fils. Elle vient de dire que le Parthe eſt » éloigné, qu'elle eſt ſans aucun danger. Ro- » doguné eſt en ſa puiſſance : il paroît donc » abſolument contre la raiſon, que Cléopatre » invite à ce crime ſes deux enfans, dont » elle doit vouloir être reſpectée. Si elle a » tant d'envie de tuer Rodogune, elle le » peut ſans recourir à ſes enfans «.

Il ne s'agit point ici de ſavoir ſi la propoſition de Cléopatre eſt *raiſonnable ;* mais ſi elle eſt vraiſemblable de la part d'une femme ambitieuſe, vindicative & cruelle, qui a bien pu tuer de ſa propre main ſon premier mari, parce qu'il venoit épouſer & couronner cette même Rodogune. *Cléopatre n'eſt point réduite à cet aſſaſſinat.* Belle raiſon ! Mais elle veut ſe venger, & la vengeance eſt ſa première loi : *Notumque furens quid femina poſſit.* Si elle ne s'eſt point vengée juſqu'ici, quoiqu'elle tînt Rodogune en ſa puiſſance, elle en explique la cauſe :

Ce ne fut ni pitié, ni reſpect de ſon rang',
Qui m'arrêta le bras & conſerva ſon ſang.

La mort d'Antiochus me laiſſoit ſans armée ;
Et d'une troupe en hâte à me ſuivre animée,
Beaucoup dans ma vengeance ayant fini leurs jours,
M'expoſoient à ſon frère & foible & ſans ſecours.
Je me voyois perdue, à moins d'un tel otage.
Il vint, & ſa fureur craignit pour ce cher gage :
Il m'impoſa des loix, exigea des ſermens ;
Et moi j'accordai tout, pour obtenir du temps.
Le temps eſt un tréſor plus grand qu'on ne peut croire.

Cléopatre a fait la paix avec le frère de ſon ennemie, à condition que Rodogune épouſeroit l'aîné des deux Princes, qui doit être nommé Roi. Cléopatre verroit donc régner celle qu'elle avoit déjà écartée du trône, en tuant Nicanor ? Elle a promis qu'elle alloit déclarer, dans ce jour, à qui de ſes deux fils appartient le droit d'aîneſſe, & par conſéquent ſon ennemie échappe à ſa vengeance, & peut ſe venger à ſon tour, ſi elle ne la prévient en ce jour même. En voilà bien aſſez pour l'y déterminer. *Ne peut-elle pas ſe ſervir d'une autre main que de celle de ſes fils* ? Non. Elle ne veut point paroître avoir violé le traité de paix en ſe vengeant elle-même, ni attirer ſur elle le courroux du frère de Rodogune ; elle veut lui oppoſer un de ſes

fils, qui la puiſſe défendre, ou qu'elle puiſſe ſacrifier, s'il en eſt beſoin. Obſervez encore qu'elle ne peut plus faire la guerre, ou rompre le traité de paix, qu'en nommant un Roi.

Ne ſauroit-tu juger que, ſi je nomme un Roi,
C'eſt pour le commander & combattre pour moi ?
J'en ai le choix en main, avec le droit d'aîneſſe ;
Et puiſqu'il en faut faire une aide à ma foibleſſe,
Que la guerre ſans lui ne peut ſe rallumer,
J'uſerai bien du droit que j'ai de le nommer.
On ne montera point au rang dont je dévale,
Qu'en épouſant ma haine au lieu de ma rivale.
Ce n'eſt qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir ;
Et je ferai régner qui me voudra ſervir.

C'eſt par cette offre du trône qu'elle penſe ſéduire un de ſes fils ; & les connoiſſant très ſoumis, très-dépendans de ſes volontés, rien ne répugne à ce qu'elle croie qu'elle les maîtriſera aſſez pour faire condeſcendre au moins l'un des deux à ſa vengeance, ſurtout en leur montrant que Rodogune avoit voulu les priver du trône en épouſant leur père. Ajoutez que ſon diſcours eſt très-beau, très-artificieux, & fait pour impoſer aux deux jeunes Princes.

Mais voir, après douze ans & de ſoins & de maux,
Un père vous ôter le fruit de mes travaux!
Mais voir votre couronne, après lui, deſtinée
Aux enfans qui naîtroient d'un ſecond hyménée!
A cette indignité je ne connus plus rien.
Je me crus tout permis pour garder votre bien.

Rien de plus adroit encore que cette réponſe à ſes fils qui refuſent le trône :

Dites tout, mes enfans : vous fuyez la couronne ;
Non que ſon trop d'éclat ou ſon poids vous étonne ;
L'unique fondement de cette averſion,
C'eſt la honte attachée à ſa poſſeſſion.
Vous ne la regardez que comme une infamie,
S'il faut la partager avec votre ennemie,
Et qu'un indigne hymen la faſſe retomber
Sur celle qui venoit pour vous la dérober.

Il n'étoit pas poſſible d'amener plus naturellement & avec plus d'adreſſe la propoſition qu'elle leur fait enſuite.

» Cléopatre, ajoute le Critique, n'eſt pas » adroite, quoiqu'elle ſe ſoit donnée pour » une femme très-habile. Dès qu'elle apper- » çoit que ſes enfans ont horreur de ſa pro- » poſition, elle ne doit pas inſiſter. On ne » perſuade point un crime horrible par de

» la colère & des emportemens. Quand Phé-
» dre a laiſſé voir ſon amour à Hypolite, &
» qu'Hypolite répond :

Oubliez-vous
Que Théſée eſt mon père, & qu'il eſt votre époux?

» elle rentre alors en elle-même, & dit :

Et ſur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?

» Cela eſt dans la Nature ; mais peut-on ſup-
» poſer qu'une Reine qui a de l'expérience,
» perſiſte à révolter ſes enfans contre elle,
» en ſe rendant horrible à leurs yeux « ?

Quelle comparaiſon peut-on faire d'une femme qui brûle malgré elle d'une flamme inceſtueuſe, qu'elle ſe reproche, aimant mieux s'en laiſſer conſumer que d'en faire l'aveu, & qu'elle n'oſe déclarer qu'après la fauſſe nouvelle de la mort de ſon époux ; avec une femme ambitieuſe & cruelle comme Cléopatre, qui uſe d'artifice pour ſéduire ſes enfans, mais qui peut leur commander, puiſque leur ſort eſt dans ſes mains ? Ce retour de pudeur eſt très-naturel dans Phédre, dont l'ame eſt déchirée par les remords, & qui ne fait ſa déclaration que dans l'em-

portement d'une paſſion involontaire. C'eſt ne connoître ni la Nature, ni la différence des caractères & des paſſions, que de trouver quelque rapport entre Phédre qui dit :

Je ſais mes perfidies,
Œnone, & ne ſuis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une honteuſe paix,
Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.

& Cléopatre, qui ſacrifie tout à l'ambition, qui foule aux pieds toute vertu, toute humanité; en un mot, qui s'exprime ainſi :

Je fis beaucoup alors; je ferois encor plus,
S'il étoit quelque voie infame ou légitime,
Que m'enſeignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime,
Qui me pût conſerver un bien que j'ai chéri,
Juſqu'à verſer pour lui tout le ſang d'un mari.....
Délices de mon cœur, il faut que je te quitte!
Mais puiſqu'en te perdant j'ai ſur qui m'en venger,
Ma perte eſt ſupportable, & mon mal eſt léger.

Cléopatre, voyant que la douceur & l'artifice n'ont point perſuadé ſes fils, uſe de ſon autorité ſur eux, recourt à la menace, cherche à les effrayer, & à leur faire craindre le ſort de leur père. Cette marche eſt très-naturelle dans un caractère atroce comme le ſien. On

ne ſe livre pas à la colère & à l'emportement, pour perſuader quelqu'un ſur qui l'on n'a aucun pouvoir ; mais Cléopatre, qui a vainement employé tout ſon art à gagner ſes fils, qu'elle connoît ſi dociles à ſes volontés, & qui attendent le trône de ſon choix, outrée, par-deſſus tout, d'avoir fait d'inutiles ouvertures de ſon deſſein, & d'avoir mis par-là ſa vengeance en péril d'échouer, ſe livre à toute la violence de ſon caractère, & cherche au moins à retenir dans la diſcrétion, par la terreur de ſes menaces, ceux qu'elle n'a pu pouſſer au crime par l'artifice de ſes diſcours.

Il eſt inutile de ſuivre plus loin des critiques qui ſe réfutent d'elles-mêmes par leurs contradictions & leur mauvaiſe foi. Je ſuppoſe que l'on remarquât effectivement, dans les Tragédies de Corneille, autant de fautes contre l'Art théatral, que Voltaire a voulu le perſuader ; encore le Grand Corneille auroit-il une excellente excuſe à nous apporter, en diſant que, dans l'état où il a trouvé notre théatre, c'étoit beaucoup d'y mettre de la décence, de la nobleſſe, des ſituations vrai-

ment tragiques, des peintures admirables du cœur humain, des caractères ſi fièrement deſſinés & ſi variés, un dialogue ſi parfait, une éloquence ſi forte, une Poéſie ſi mâle, & les traits les plus ſublimes qu'il y ait dans aucune Langue. Il nous diroit qu'Eſchyle avoit bien moins que lui entendu l'Art du théatre, & qu'on ne laiſſe pas de le compter au nombre des meilleurs Poëtes Tragiques de la Grèce; qu'il eſt bien plus difficile de ſervir de modèle, que de ſurpaſſer ce même modèle, en quelques parties. Il auroit une infinité de raiſons auſſi bonnes à nous expoſer; & l'on n'auroit rien de ſatisfaiſant à lui répondre.

Mais après que l'Art Tragique, porté ſi haut par Corneille, s'eſt vu tout-à-fait épuré & perfectionné par Racine, quelle excuſe reſtera-t-il à un Auteur qui s'écarte de la route ſimple qu'ils ont tracée, qui fait retomber la Scène dans les aventures romaneſques dont elle avoit été infectée par les Scudéri; qui néglige les vraiſemblances les plus ordinaires; qui veut accumuler les ſituations & les coups de théatre, quoi qu'il en coute au bon ſens &

à la Nature ; & qui, satisfait d'éblouir ainſi les yeux, néglige d'approfondir aucune paſſion, effleure le cœur humain, & laiſſe l'eſprit à jeun, après l'avoir gonflé de ſentences pompeuſes & d'un vain bruit de mots harmonieux ?

Voltaire n'a donc mis en œuvre que des chicanes & des ſubtilités, pour reprendre dans Corneille des choſes qui n'ont rien de défectueux, & pour trouver abſurdes des plans qui ont toujours fait l'admiration des Connoiſſeurs, par la force d'imagination avec laquelle ils ſont conçus, & l'art merveilleux avec lequel ils ſont développés. Ce n'eſt point avec de pareilles armes que nous avons attaqué les abſurdités des Pièces de Voltaire. Ces abſurdités ſont plus claires que le jour, & dévoilées ſans artifice. Nous croyons ne devoir pas finir cet article important, ſans expoſer encore toutes celles qui forment le plan le plus vicieux que je connoiſſe ; c'eſt celui de la Tragédie de *Mahomet*, qui paroît aux Admirateurs de Voltaire le chef-d'œuvre du Théatre François.

§. V.

MAHOMET, chef-d'œuvre d'invraiſemblance.

NOUS allons ſuivre pas à pas les inconſéquences les plus abſurdes qui font le tiſſu de cette Pièce incroyable. Il faut toujours ſe rappeler que le vraiſemblable dramatique eſt ce qui doit ſe faire & ſe dire, telle poſition étant donnée, & que cette poſition elle-même doit être priſe dans la Nature.

Il eſt bien ſingulier que le vieux *Zopire* ait enlevé Palmire, depuis peu, dans le camp de Mahomet; on devroit dire au moins comment cela s'eſt fait, puiſqu'autrement il eſt impoſſible que Palmire ſe trouve chez Zopire. Quand un Auteur n'a qu'un ſeul moyen pour lier un Perſonnage à l'action, il faut que ce moyen ſoit non ſeulement naturel, mais que les circonſtances en ſoient éclaircies de manière à ne laiſſer aucune difficulté. Or il eſt difficile de concevoir comment ce vieillard a pénétré dans le camp de Mahomet, juſqu'à l'appartement des femmes,

pour n'enlever que la ſeule Palmire. Cette action ſingulière méritoit bien quelques éclairciſſemens ; & ſi vous n'en donnez aucun, croirons-nous autre choſe, ſinon que vous n'en pouvez pas donner ? On ne voit pas aſſez pourquoi Zopire refuſe à Palmire la grace qu'elle lui demande *de briſer ſes liens*, après qu'il lui a dit :

De vos juſtes déſirs ſi je rempli les vœux,
Les derniers de mes jours ſeront des jours heureux.

Les motifs qu'il emploie pour la retenir, ne ſont pas ſatisfaiſans, & les inſtances de Palmire ne ſont pas aſſez vives ; elle oublie même de faire à Zopire l'aveu de ſon amour pour *Séide*. Ainſi elle a tort de dire enſuite à ſon Amant, qu'elle a dit à Zopire : *Vous voyez les ſecrets de mon cœur ;* car elle ne lui a pas fait voir *les ſecrets de ſon cœur.*

A la troiſième ſcène, voici ce que *Phanor* vient apprendre à Zopire : *Omar eſt arrivé. On lui parle, il demande, il reçoit un otage. Séide eſt avec lui.* Phanor connoît-il Séide ? A-t-il eu quelque intérêt d'apprendre ſon nom ? Séide n'eſt pas moins inconnu à Zopire.

Si

Si Palmire avoit parlé de Séide, s'il en avoit été queſtion dans les premières ſcènes, le diſcours de Phanor ſignifieroit quelque choſe; mais là, Séide tombe des nues; c'eſt un beſoin de l'Auteur pour l'annoncer, & comme on ignore l'amour de Palmire, on ne comprend rien à ſon exclamation : *Grand Dieu! Deſtins plus doux! Quoi, Séide?* Les Pièces de Voltaire ne marchent jamais qu'entourées de nuages épais qui ne ſe diſſipent tout au plus qu'à demi, & laiſſent ſur tout le reſte une impénétrable obſcurité.

Séide vient ſe donner en otage, malgré Mahomet; comme ſi Mahomet n'avoit pas réglé quel devoit être cet otage! Mais il falloit bien amener Séide & Palmire dans la maiſon de leur père. L'une s'y trouve par un enlèvement inexplicable, & l'autre par une étourderie qui n'a point d'exemple. Remarquez que l'action eſt à peine commencée dans le premier Acte; il ne conſiſte qu'en des entretiens ſur Mahomet, ſans qu'on puiſſe même entrevoir quel ſera le ſujet de la Pièce.

Il eſt bien inconcevable qu'on ait laiſſé

entrer Mahomet dans la ville, & ſur-tout accomp gné de tant de Guerriers. Quelle en eſt la raiſon? On l'ignore. Omar a dit au Sénat que Mahomet venoit *pour les inſtruire & pour être inſtruit* : pour cet effet, on le laiſſe entrer les armes à la main : mais enfin le voilà dans la ville. Nous verrons de quelle manière il s'y prendra *pour entraîner les cœurs & charmer les eſprits*. Il commence par dire à Séide : *Vous, ſuivez mes Guerriers*. Peut-il diſpoſer ainſi de Séide, qui, en ſa qualité d'otage, eſt ſous la puiſſance de Zopire? Mais nous verrons cet otage, pendant toute la Pièce, aller librement avec Omar & Mahomet, ſelon le beſoin du Poëte: avançons. Mahomet eſt amoureux de Palmire, il ſe plaint de ce que Séide eſt ſon rival; & cependant il a laiſſé Palmire & Séide ſe livrer à leur amour; il a, dit-il, *attiſé de ſes mains leurs feux illégitimes*. De quoi ſe plaint-il donc? Eſt-il vraiſemblable qu'il n'ait pas encore déclaré ſon amour à Palmire, qu'il ne l'ait pas miſe au rang de ſes épouſes, qu'il n'ait pas juſque-là fait confidence de ſa paſſion à Omar, & qu'il attende,

pour la faire, un moment où les plus importans objets le doivent occuper tout entier?

Voltaire, après avoir tourné en ridicule le deſſein d'Atrée, qui réſerve depuis vingt ans *Pliſthène* au parricide, en le récompenſant par un inceſte, a cependant pris le même plan, qu'il trouvoit ſi abſurde. Mahomet fait enlever par *Hercide*, Séide & Palmire, encore au berceau; il les fait élever enſemble, les laiſſe ſe prendre d'amour, ſans leur découvrir ce qu'ils ſont, & pendant quinze ans il nourrit ainſi le deſſein de faire tuer Zopire par ſon fils. C'eſt préciſément la même idée que celle d'Atrée, c'eſt le même plan de vengeance. Atrée eſt moins ridicule que Mahomet, puiſqu'Atrée n'eſt point amoureux de la maîtreſſe de Pliſthène. D'ailleurs, la vengeance connue d'Atrée n'eſt point extravagante d'après ſon caractère; mais celle que l'Auteur prête à Mahomet contre ſon caractère, eſt réellement abſurde, puiſqu'elle ne pouvoit être que funeſte à ſes projets. Dans cette imitation contradictoire, Voltaire a changé une circonſtance, & ce changement eſt encore une contradiction; c'eſt

Omar qui propoſe à Mahomet de faire aſſaſſiner Zopire par Séide : on ne conçoit pas que cette penſée puiſſe venir à l'eſprit d'Omar ; on l'attendoit de Mahomet, puiſqu'au ſecond Acte, il dit à ce même Omar, au ſujet de Palmire & de Séide :

J'ai nourri dans mon ſein ces ſerpens dangereux ;
Déjà, ſans ſe connoître, ils m'outragent tous deux.
J'attiſai de mes mains leurs feux illégitimes.
Le Ciel voulut ici raſſembler tous les crimes.
Je veux..... Leur père vient.

Mahomet n'achève pas de dire ce qu'*il veut*, & dans la ſuite il n'en parle plus. Il eſt évident qu'il veut faire tuer le père par le fils ; car dans quel autre motif de vengeance auroit-il pris tant de ſoin d'élever Séide ? Pourquoi, étant amoureux de Palmire, auroit-il attiſé les feux inceſtueux de Palmire & de Séide ? Peut-être l'Auteur a-t-il oublié d'une ſcène à l'autre, ce que Mahomet n'avoit pas achevé de déclarer ; & ſentant que l'imitation d'Atrée ſeroit trop forte, il a fait propoſer par Omar ce que Mahomet eſt cenſé avoir réſolu depuis long-temps, ſi l'on en

juge par ſa conduite, qui autrement ſeroit inexplicable.

Mais qui pourra me dire quel eſt le motif qui détermine Zopire à voir Mahomet, & à venir lui-même le chercher, lui que l'Auteur a fait parler ainſi, dans la ſcène avec Omar ?

OMAR.

Mahomet veut ici te voir & te parler.

ZOPIRE.

Lui ! Mahomet !

OMAR.

Lui-même, il t'en conjure.

ZOPIRE.

Traître !

Si de ces lieux ſacrés j'étois l'unique maître,
C'eſt en te puniſſant que j'aurois répondu.

Après s'être ainſi emporté contre la propoſition d'Omar, Zopire ne paroît-il pas ſingulièrement inconſéquent, lorſqu'il vient, ſans autre ſollicitation, prévenir Mahomet & ſe rendre auprès de lui ? Qu'eſpéroit-il de cette entrevue ? Croyoit-il convertir Mahomet ? N'avoit-il pas lui-même l'intention d'être

inflexible ? Encore une fois, que veut-il donc ? Qu'eſt-ce qui l'oblige à une démarche qui répugne à ſon caractère, puiſqu'il a l'air de faire des avances à l'homme qui lui eſt le plus odieux ? Que pouvoit, à ſon tour, eſpérer de cet entretien Mahomet, qui connoiſſoit aſſez la haine inflexible de Zopire, & qui devoit ſavoir qu'en ſe déclarant ſoi-même fourbe & hypocrite, ce n'étoit pas le moyen d'attirer un fanatique dans ſon parti ? car obſervez que l'Auteur a fait auſſi de Zopire un fanatique. Il ſuffiſoit ſans doute de donner à ce Vieillard de la fermeté & de la vertu ; mais preſque tous ſes diſcours ſont d'un jeune homme violent, emporté & frénétique. Etoit-ce avec un homme de ce caractère, que Mahomet devoit prendre d'abord le ton d'un Inſpiré, pour ſe découvrir tout de ſuite à lui comme un fourbe ambitieux ? Il y a plus ; Mahomet eſt un inſenſé de s'expoſer à un entretien dont Zopire pourroit tirer contre lui de terribles avantages, s'il répondoit tout ce qu'il eſt en droit de répondre, & s'il alloit déclarer au Sénat, dont il eſt le Chef, tout ce que le faux

Prophète vient de lui révéler avec une indiſcrétion ſi déraiſonnable. Cette ſcène, que l'on vante, eſt donc mal amenée, & néceſſairement inutile, puiſqu'elle répugne également au caractère des deux Interlocuteurs, & que la ſuite n'en pouvoit être que funeſte à Mahomet, ſi Zopire vouloit uſer de ſon autorité de Schérif, & ſe conduire un moment comme la raiſon le demande. Paſſons à d'autres invraiſemblances.

Que Zopire ſe ſente de l'attachement pour la jeune Palmire qu'il a chez lui depuis deux mois, cela ſe peut comprendre ; mais qu'il ſe prenne tout-à-coup d'amitié pour Séide, en le voyant pour la première fois, au point de lui confier qu'on veut perdre Mahomet, & que le carnage va commencer pendant la nuit (1), cela devient incompréhenſible. S'il a des preſſentimens que ce ſont ſes enfans, il n'en fait pas aſſez. Quand il a appris de Mahomet, que Mahomet lui-même les a tous deux en ſa puiſſance, il ne ſe donne

(1) Zopire ne donne aucun éclairciſſement ſur ce projet formé en l'air, & dont on n'entend plus parler.

aucun mouvement pour découvrir où ils peuvent être. Il a ſu de Palmire qu'elle ignoroit ſes parens, & il ne cherche point Palmire pour l'interroger, quoiqu'elle ſoit chez lui; il n'eſt point frappé de la conformité du ſort de Palmire & de Séide, qui ne connoiſſent point les auteurs de leur naiſſance, avec celui de ſes enfans, qu'il a perdus dans un âge où ils ne pouvoient connoître les leurs. Il ſait qu'Hercide a enlevé ſes enfans; Hercide eſt venu dans la Mecque avec Mahomet, & Zopire ne cherche point Hercide pour s'éclaircir du ſort de ſes enfans! Tout cela eſt-il dans la Nature? Quel eſt l'homme, je ne dis pas uſant de ſa raiſon, mais preſque imbécille ou fou, qui ſe conduiroit de la ſorte?

Mahomet, qui eſt entré dans la Mecque à la faveur d'une trève d'un jour, pour *ſéduire les eſprits*, va faire aſſaſſiner Zopire par ſon fils. Eſt-ce là un excellent moyen de ſéduire ſes ennemis? *Il faut d'un peuple fier enchanter les eſprits*, dit Mahomet; & pour les *enchanter*, il va faire commettre un parricide. Omar eſt ſorti quand Zopire

eſt venu, ſans ſujet, cauſer avec Mahomet; Omar revient auſſi-tôt après la ſortie de Zopire, & dit à ſon Maître : *Le Sénat vient de te condamner.* Mais Zopire ne pouvoit être au Sénat, tandis qu'il étoit avec Mahomet, & le Sénat ne pouvoit rien faire ſans le Schérif. Cette inconſéquence reſſemble aſſez à celle qui fit tomber *Amphiaraüs* ſur le théatre d'Athènes.

Dans la ſcène de Zopire & de Séide, celui-ci dit au Vieillard qu'il ne connoît point ſes parens; Palmire lui a dit la même choſe; & le Vieillard, qui n'a pas interrogé Palmire à ce ſujet, ne fait pas non plus à Séide les queſtions les plus naturelles. Si l'Auteur n'avoit pas tout arrangé pour que Zopire n'eût pas une ombre de raiſon dans ſa conduite, & qu'en conſéquence il fût égorgé par ſon fils, ne diroit-il pas à ce jeune homme : *Connoiſſez-vous Hercide ?* & tout ſeroit découvert. D'où vient que Séide lui même ne parle pas à Zopire d'Hercide dont il eſt aimé, & qu'il ne dit pas que ce fut Hercide qui l'enleva au berceau, & le remit entre les mains de Mahomet? C'eſt que

l'Auteur a prédeſtiné le miſérable Séide à égorger ſon père, & que la fatalité attachée aux Perſonnages de cette Pièce, veut qu'ils s'obſtinent à taire ce que la Nature veut qu'ils diſent. Je ne puis m'empêcher de rire, quand je vois deux Acteurs qui ſont mutuellement en garde pour ne pas laiſſer échapper le ſeul mot qui peut les éclairer ſur leur ſort, le ſeul mot qui doit leur venir ſans ceſſe à la bouche, & cela parce qu'il faut que l'un ſoit aſſaſſiné par l'autre, & que l'Auteur a combiné le plan d'un parricide ſur cette énorme abſurdité. Je ne ſais ce que je dois admirer le plus, ou de l'audace du Poëte, ou de la facilité des Spectateurs.

Pourquoi Zopire dit-il à Séide : *Remets-toi dans mes mains*, puiſque Séide ne doit point ſortir de la maiſon de Zopire, dont il eſt l'otage ? De quel droit Omar vient-il au même inſtant chez Zopire, arrêter l'otage qu'on lui a donné, & commander à Séide d'aller ſe jeter aux genoux de Mahomet ? Par quel eſprit de vertige, Zopire qui, dans une des premières ſcènes, a parlé à Omar avec tant de violence, n'ouvre-t il pas ſeulement

la bouche en ce moment, & ſouffre-t-il, chez lui, avec une patience ridicule, qu'Omar vienne parler en maître, & lui enlever, contre le droit des gens, l'otage qu'il lui avoit remis ? Par quel eſprit de vertige encore plus grand, cette étrange conduite ne lui inſpire-t-elle aucun ſoupçon, & ne craint-il point que Séide aille révéler la confidence indiſcrète qu'il lui a faite, qu'on en veut à la vie de Mahomet, *que le ſang va couler*, &c. ?

Séide a révélé l'horrible myſtère à Hercide, il lui a confié qu'il alloit aſſaſſiner Zopire; cependant Hercide ne découvre point à ce jeune homme que Zopire eſt ſon père; Hercide ſe contente d'écrire à Zopire qu'*il veut le voir*. Hercide veut empêcher cet horrible parricide, & voilà comme il l'empêche, en n'agiſſant pas de la ſeule manière qui ſoit conforme au ſens commun, en ne diſant pas un ſeul mot ſi facile à dire. Il doit dire à Séide : *Zopire eſt votre père*. Il doit écrire à Zopire : *Séide, Palmire ſont vos enfans*. Eſt-il beſoin qu'Hercide ſigne ſa lettre, qui peut tomber dans les mains de Mahomet ?

L'Auteur fait toujours écrire des lettres contre tout ordre naturel, pour ſa plus grande commodité ; & en effet, pourquoi ſes Perſonnages écriroient-ils autrement qu'ils ne parlent ?

Zopire, après avoir reçu le billet d'Hercide, commence à ſoupçonner que Séide & Palmire pourroient bien être ſes enfans. D'après cela, on s'imagine qu'il va les trouver, puiſqu'ils ſont tous deux dans ſa maiſon ; mais il n'en fait rien. Que fait-il donc dans l'intervalle du troiſième au quatrième Acte ? On l'ignore. Ce qu'on ne peut ignorer, c'eſt qu'il ne fait point ce que la ſituation donnée exigeoit néceſſairement de lui.

Ce qui me paroît plaiſant, c'eſt que Mahomet s'imagine que tout le peuple *adorera ſon Dieu*, quand il aura aſſaſſiné le père par la main du fils ; & qu'un tel parricide, commis pendant la trève, lui gagnera tous les cœurs. Il le déſavouera, me direz-vous ; mais par quel miracle croira-t-on qu'un otage donné par Mahomet, n'ait pas été excité par lui à violer tous les droits des gens & de l'humanité ? Quel intérêt auroit porté

Séide à ce crime, s'il ne lui avoit été dicté par ſon Maître ? Tel eſt donc ce Mahomet qui annonce de ſi grands projets ; il ſe borne à aimer ridiculement une petite fille, & à commander un parricide qui ne peut lui ſervir à rien qu'à le faire empaler tout vif dans une ville où il n'eſt entré qu'à la faveur d'une trève.

Palmire n'a pu apprendre que le vieux Zopire étoit la victime demandée par Mahomet ; toutefois, lorſque Séide lui en parle, elle ne paroît point étonnée, elle ne s'émeut point en faveur de ce vertueux Vieillard qui a voulu lui tenir lieu de père, & qui lui a donné tant de marques de bonté ; elle paroît plus inſenſible, plus dure que Séide ; c'eſt elle qui le raſſure dans ſes perplexités, & qui ſemble l'enhardir au meurtre. Cette atrocité eſt contre la Nature. La Ducheſſe de Montpenſier pouvoit bien, par ſes careſſes, échauffer à ſa vengeance l'aſſaſſin du dernier des Valois ; mais Palmire eſt-elle dans le même cas ? Quand des ſcélérats ſe ſont ſervis du fanatiſme pour exécuter des meurtres, ils ont choiſi des monſtres imbécilles ou furieux,

qui n'avoient ni vertu, ni principes d'honneur & de bravoure, mais ſeulement l'aveugle impétuoſité d'un courage feroce. Jamais ils n'ont cru qu'une jeune fille innocente & ſenſible aux bienfaits d'un Vieillard, pût encourager à de tels forfaits un jeune homme vertueux & qui a de la valeur.

On ne conçoit rien à la prière que Zopire adreſſe à ſes Dieux; il parle comme un homme qui attend la mort, & dont la Secte va ſuccomber ſous le pouvoir de Mahomet. Il n'y a pas long-temps néanmoins qu'il vouloit arracher Séide au carnage, où Mahomet devoit périr avec tous les ſiens. A quel propos vient-il implorer ſes Dieux *pour la dernière fois?* Sait-il qu'il va être égorgé? Contradiction pure de la part de l'Auteur, qui oublie ce qu'il a fait dire plus haut au vieux Zopire, & qui n'eſt plus occupé que de la ſituation préſente.

Le moment où Séide, incertain & agité, doit être le plus attendri par les vœux que le Vieillard fait pour ſes enfans, ce moment où le poignard devroit lui tomber des mains, eſt celui où il court aſſaſſiner ce malheureux

père. Palmire, qui laiſſe Séide commettre ce forfait à deux pas d'elle, & preſque en ſa préſence, Palmire, qui fait de froides réflexions ſur cet aſſaſſinat, paroît mille fois plus barbare que l'aſſaſſin. L'égarement de Séide, après le crime, eſt bien peint; mais Palmire, qui demande froidement les détails du meurtre, indigne & révolte : après avoir ſouffert tranquillement ce lâche aſſaſſinat, quand Zopire ſe traîne tout ſanglant, elle dit, en allant à lui, qu'*elle céde à la pitié dont elle eſt déchirée.* Cette *pitié* fait rire dans la bouche de cette miſérable, qui a, pour ainſi dire, pouſſé le poignard & la main de ſon Amant dans le cœur du Vieillard. Ce qui n'eſt pas moins riſible, c'eſt qu'Hercide, qui pouvoit ſi facilement empêcher le parricide, attende qu'il ſoit conſommé, pour donner avis à Zopire que Séide & Palmire ſont ſes enfans. Tandis que la reconnoiſſance ſe fait, Zopire n'eſt pas à ſon aiſe, & l'on ne ſonge pas à lui donner du ſecours; on cauſe comme ſi de rien n'étoit; on le laiſſe paiſiblement noyer dans ſon ſang. Cependant Omar vient arrêter Séide, &

Zopire reſte muet ; il ne lui reproche pas le parricide que ſon Maître & lui viennent de faire commettre. Séide ni Palmire ne lui en font aucun reproche. Pourquoi cette abſurdité ? Afin que Mahomet ſemble ignorer, au commencement du cinquième Acte, que ce ſecret ſoit connu, & afin que l'Auteur puiſſe trouver la matière de deux ſcènes dans cette prétendue cauſe d'ignorance. Il n'y a rien au monde de ſi extravagant.

Zopire eſt expirant, dit Omar à Mahomet, en ouvrant le cinquième Acte. Qui le croiroit ? Zopire n'a point révélé que Mahomet l'a fait aſſaſſiner par ſon fils & par ſa fille ; il n'en a pas inſtruit le Sénat pendant l'entre-acte ; le Sénat n'a pas fait ſaiſir Mahomet, qui profite de la trève pour exécuter un ſi horrible crime ; en un mot, rien de tout cela ne s'eſt fait dans un intervalle qui ne pouvoit être néceſſairement employé que de cette manière. Tout ce commencement du cinquième Acte eſt incroyable ; & Omar ne dit pas un mot qu'il doive dire. *Séide ne ſait pas qu'il vient d'ouvrir le flanc dont il reçut la vie*, dit Mahomet. Omar répond :

Qui

Qui pourroit l'en inſtruire ? Eſt-il poſſible que Séide n'en ait rien dit ? *Et Palmire ! Le ſilence eſt encor ſur ſa bouche timide*, ajoute Omar. Eſt-il poſſible qu'elle ait gardé le ſilence ? Où eſt la Nature ? où eſt le ſens commun ? Séide a été empoiſonné dès le troiſième Acte, & le poiſon eſt aſſez complaiſant pour attendre juſqu'à la fin du cinquième à produire ſon effet, au moment précis que Mahomet le jugera à propos pour ſes deſſeins. Qui croiroit que c'eſt-là l'inſtant que Mahomet choiſit pour débiter une déclaration d'amour à Palmire, & que cette Palmire lui laiſſe le loiſir d'enfiler dix-huit vers de fadeurs ? Cette ſcène eſt d'un ridicule achevé. Mahomet n'a jamais été ni plus petit, ni plus abſurde que dans ce cinquième Acte. Dites-moi d'où peut venir la confiance qu'il témoigne, quand tout le peuple ſe ſoulevant contre lui, vient à main armée le punir de ſes forfaits ? C'eſt que Mahomet compte ſur un miracle pour confondre le peuple ; c'eſt-à-dire, ſur le poiſon donné à Séide : il eſt aſſuré que ce poiſon fera ſon effet juſtement quand il le voudra. Cette

aſſurance de Mahomet n'eſt-elle pas plaiſante? Mais le peuple peut-il ne pas croire que Mahomet, s'étant ſervi de Séide pour un ſi exécrable attentat, & déſavouant le crime qu'il a ordonné, aura empoiſonné ce malheureux, comme il a fait mourir Hercide? D'ailleurs, ſi Mahomet n'étoit pas auſſi inſenſé que l'Auteur l'a fait, la prudence ne demandoit-elle pas qu'il hâtât la mort de Séide, tandis qu'il étoit dans la priſon? Devoit-il attendre qu'on vînt l'en arracher? ou du moins devoit-il s'expoſer aux révélations que cet infortuné feroit néceſſairement avant que d'expirer par le poiſon, puiſque ce poiſon agiſſoit ſi lentement?

Séide vient donc mourir du poiſon, au moment qu'il s'avance pour frapper Mahomet. Mais quoi? il n'en avoit pas ſenti l'atteinte un moment auparavant? il n'avoit pas pu animer le peuple, en diſant que Mahomet l'avoit empoiſonné, pour enſevelir avec lui la connoiſſance du parricide? Par quelle folie Mahomet s'eſt-il repoſé ſur cette circonſtance puérile, & a-t-il pu compter ſur la lenteur, ſur la ponctualité du poiſon,

pour ſe juſtifier par l'apparence d'un miracle ? Si le poiſon avoit agi un moment plus tôt ou plus tard, qu'auroit-il fait ? Que pouvoit-il eſpérer enfin du meurtre de Zopire commis par Séide, otage de la trève livré par Omar ? Dans tous les cas, le dénouement qui devoit réſulter de cette action ne pouvoit être qu'abſurde, ou funeſte à Mahomet ; car ſi le peuple eſt aſſez ſtupide pour ſe laiſſer leurrer à un miracle ſi groſſier, le Sénat n'eſt-il pas convaincu de l'impoſture, & ne doit-il pas pourſuivre le châtiment du thaumaturge parricide ?

Ce qui me paroît le comble de la folie, c'eſt que Mahomet, convaincu devant le peuple par le témoignage de Zopire, d'Hercide, de Phanor, de Séide, de Palmire, & par le jugement du Sénat, oſe parler de ſon innocence devant ce même peuple, & en préſence de Palmire, qui n'a pas le courage d'élever la voix & de démentir cet impoſteur. Le comble de la folie eſt que le peuple balance un ſeul moment entre Mahomet & Séide, pour trouver le coupable. Séide pouvoit-il être autre choſe qu'un inſtrument de

ſon Maître? Et quand il a dit que Mahomet l'a ſéduit pour lui faire tuer ſon père, quand il vient pour ſe venger du parricide auquel on l'a deſtiné dès le berceau, peut il reſter une ombre de doute, dans l'ame du plus ſtupide, ſur le crime de Mahomet? Si un miracle auſſi abſurde & auſſi puéril que celui-là ſe trouvoit dans l'Alcoran, combien n'exciteroit-il pas la pitié & la riſée de ces mêmes Philoſophes qui vont l'admirer au théatre! Si quelque choſe encore peut rendre ce dénouement plus ridicule, ce ſont les fureurs d'amour de ce pauvre Mahomet, qui terminent pitoyablement la Pièce la plus romaneſque & la plus invraiſemblable qu'on ait vue ſur la ſcène.

Quel eſt maintenant le plus déterminé partiſan de Voltaire, qui oſera dire que les Tragédies de Corneille & de Racine offrent les mêmes abſurdités, & ne ſont pas conduites avec plus de ſimplicité, de naturel, d'intelligence & de génie? On trouve ſans doute, dans l'intrigue de leurs Pièces, quelques moyens foibles & communs, d'autres qui n'ont pas toute la dignité convenable au

genre ; mais on n'en trouve aucun qui choque le bon ſens & la Nature, comme on en rencontre perpétuellement dans Voltaire. Ses Admirateurs obſtinés n'ont plus qu'un parti à prendre ; ils diront que tous ces défauts contre la vraiſemblance ſont apparemment eſſentiels au genre tragique, puiſque des Tragédies qui produiſent un ſi grand effet en ſont remplies ; ils ne manqueront pas d'ajouter, qu'il vaut mieux préférer ſon plaiſir à une raiſon ſi régulière & aux ſcrupules de la critique.

En parlant ainſi, ces Meſſieurs ne feront pas attention que la vraiſemblance n'eſt pas une de ces règles arbitraires qu'on puiſſe violer ſans conſéquence ; elle eſt la baſe eſſentielle de tout Ouvrage fait pour des hommes raiſonnables. Nous ſavons bien qu'on peut plaire ſans elle, que des Romans extravagans, que tant d'Ouvrages enfantés par une imagination auſſi inſipide que déréglée, ont trouvé beaucoup plus de Lecteurs que l'Iliade & l'Enéide : mais où eſt la gloire de plaire à de tels Lecteurs ? Et quand des Auteurs même de Romans ont ambitionné des ſuffrages

honorables, n'ont-ils pas été obligés de reſpecter la vraiſemblance ? Que faudroit-il donc penſer de l'Art Dramatique, qui doit parler à la fois aux yeux & à l'eſprit, ſi le vraiſemblable y étoit moins néceſſaire que dans les Ouvrages qui parlent ſeulement à l'imagination ? L'Art Dramatique n'auroit-il été inventé que pour amuſer la populace & les enfans, que le vrai touche peu, mais que l'incroyable étonne & tranſporte ?

Sans la vraiſemblance, en un mot, vous révoltez l'amour-propre des eſprits éclairés, qui ne veulent point qu'on cherche à les tromper groſſièrement, & qui exigent qu'on proportionne les amuſemens qu'on leur offre, à l'excellence de leur goût, & à la pénétration de leur diſcernement. Si le preſtige du ſpectacle a pu les éblouir par haſard, & arracher leurs applaudiſſemens pour des Pièces déraiſonnables, c'eſt que leur jugement s'eſt laiſſé égarer; & il y a bien peu d'eſprits aſſez parfaits, pour être toujours à l'abri de pareilles ſurpriſes; mais leur plaiſir ceſſe du moment qu'ils voient la raiſon outragée, & qu'ils apperçoivent les abſurdités

qui avoient d'abord échappé à leurs lumières ; ils deviennent même d'autant plus ſévères & plus rigoureux à condamner ces mêmes Ouvrages, que leur amour-propre leur reproche durement de s'être laiſſé tromper, comme la foule, au preſtige groſſier d'un ſpectacle abſurde.

Ceux qui diſent donc qu'il faut préférer ſon plaiſir au bon ſens & à la raiſon, ne prouvent rien, ſinon qu'ils ſont aiſés à contenter ; & il n'eſt pas étonnant qu'ils admirent avec tant d'intrépidité des Ouvrages où il y a ſi peu de raiſon & de bon ſens. Qu'ils aient ſeulement, s'il eſt poſſible, la modeſtie d'avouer que leurs plaiſirs ne doivent pas être la règle des eſprits plus difficiles & plus délicats ; qu'ils applaudiſſent, tant qu'ils voudront, à des Tragédies ſpirituelles & abſurdes, faites exprès pour eux ; pourvu qu'ils permettent aux gens ſenſés de réſerver leur admiration pour des Ouvrages de génie, immortels comme la Vérité & la Nature qui les ont inſpirés.

CHAPITRE V.

De l'Action, ou du Mouvement Dramatique.

ON ſait que le mouvement eſt la vie de tout Ouvrage de Poéſie ou d'Eloquence, & que chaque genre a ſon mouvement particulier. Celui de l'Ode a une rapidité, une chaleur que n'a point celui de l'Epître; & le mouvement dramatique doit avoir une progreſſion plus ſuivie que celui du Poëme épique.

Dans une bonne Pièce de théatre, le mouvement doit ſe faire ſentir dès l'expoſition, croître ſucceſſivement de ſcène en ſcène & d'Acte en Acte, de manière que chaque ſcène ait un progrès marqué ſur la précédente, & ajoute quelque choſe au développement des caractères & des paſſions. C'eſt ce développement progreſſif qui échauffe par degrés l'ame du Spectateur, qui le tire d'une ſituation tranquille, l'entraîne, ſans qu'il s'en apperçoive, par une émotion douce, à

une émotion plus forte, & l'amène enfin au point de partager tous les mouvemens, les tranſports, les douleurs du Perſonnage, ſans avoir le temps de reconnoître l'illuſion & d'en ſortir.

Mais ſi cette progreſſion n'eſt point obſervée; ſi une Tragédie commence par une expoſition froide & ſans mouvement; ſi l'action mal entamée languit pendant deux Actes, pour amener au troiſième ou au quatrième une ſituation terrible; le Spectateur qui n'eſt point préparé, reçoit une ſecouſſe & non une émotion; il n'eſt pas touché, il eſt ſurpris; il peut être frappé du jeu de l'Acteur, mais il ne pleure point ſur le ſort du Perſonnage. Après la repréſentation de Mahomet, on pouvoit avoir la curioſité de demander l'Auteur; mais après avoir vu le Cid & Andromaque, on n'étoit occupé qu'à eſſuyer ſes larmes.

J'entends dire aſſez ſouvent que les Pièces de Voltaire ont plus d'*action* que celles de Racine & de Corneille. Ceci demande explication. Si par *action*, on entend l'intrigue & les incidens, il eſt certain qu'il y a plus

d'incidens & d'intrigue dans les Drames de Voltaire : mais eſt-ce-là un ſujet de louanges ? n'eſt-ce pas, au contraire, le reproche que nous lui faiſons, d'avoir dégradé par des intrigues romaneſques, la belle ſimplicité que ſes prédéceſſeurs avoient rendue à la Tragédie ? N'eſt ce pas pour fournir à cette ſorte d'*action*, qu'il a imaginé tous ces moyens abſurdes que nous avons remarqués ; ces lettres ſans adreſſes, ces noms changés ſans ſujet, ces enfans perdus & retrouvés, ces reconnoiſſances forcées, ces myſtères & ces ſecrets ridicules ſur des choſes qu'il eſt déraiſonnable de cacher ; cette conduite extravagante des Perſonnages qui auroient de fortes raiſons pour agir autrement qu'ils n'agiſſent ; en un mot, toutes ces ſituations amenées de force, & qui ſont impoſſibles, quand on les conſidère ſelon les loix du bon ſens ?

Veut-on dire que ſes Perſonnages tragiques *agiſſent* plus ſur la ſcène que ceux de Corneille & de Racine ? C'eſt redire la même choſe en d'autres termes ; car il eſt évident que les Acteurs d'une intrigue fort chargée d'incidens & de ſituations, feront plus en

mouvement ſur le théatre, que dans une intrigue ſimple & naturelle, où les ſituations ſeront plutôt l'effet du choc des paſſions, que des caprices du haſard. Mais preſque toujours ce prétendu mouvement, qui n'eſt que du déſordre & du bruit, eſt contraire au progrès de l'action & à ſes véritables développemens. Auſſi voyez-vous dans le Théatre de Voltaire, que l'*action* eſt retardée, & tourne dans le même cercle pendant deux ou trois Actes, afin d'amener les coups de théatre & d'entretenir le tumulte des Acteurs. Les deux premiers Actes de Zaïre & d'Alzire, les trois premiers de Sémiramis & d'Œdipe, les deux derniers de Mérope, le ſecond, le troiſième & le quatrième de Brutus, & preſque toute la Pièce de Mahomet ſont infectés de ce défaut, qui produit une alternative de langueur & de ſecouſſe, quelque ſurpriſe, & peu d'émotion.

Examinons juſqu'à quel point le mouvement progreſſif eſſentiel à la Tragédie ſe fait ſentir dans Cinna, ce chef d'œuvre auquel Voltaire reproche de manquer d'*action*; & nous verrons enſuite s'il y a autant de ce

mouvement dans Sémiramis, qui eſt la Pièce où l'on trouve le plus de ce qu'on veut aujourd'hui nommer *action*.

L'implacable reſſentiment d'Emilie contre Auguſte ouvre la Tragédie de Corneille avec beaucoup de vivacité ; c'eſt ſa vengeance qui eſt le premier motif de l'action, & c'eſt auſſi cette vengeance qui donne à l'action le premier mouvement ; mais quel degré de chaleur ne reçoit-il pas ſoudain par le récit de Cinna, qui eſt non ſeulement un des plus beaux morceaux de Poéſie, mais qui forme encore l'expoſition la plus animée, la plus claire & la plus belle ! Avec quelle rapidité le Poëte vous entraîne au milieu de la conjuration prête à éclater ! Vous voilà, dès le commencement, au fort de l'action, & vous croyez la cataſtrophe prochaine.

Si Corneille avoit été de ces eſprits ſtériles, qui aiment à ſe charger d'une matière oiſeuſe & ſurabondante, dans la crainte de n'avoir pas la force de ſoutenir cinq Actes, il auroit pu aiſément, avec tous les préparatifs de la conjuration, tourner languiſſamment dans le cercle de trois Actes ; il auroit même

pu faire aller & venir ſouvent les Conjurés ſur la ſcène, leur donner beaucoup de mouvement, & en ôter à ſon action; il auroit fait ſans peine ce qu'on voit dans *Rome ſauvée*, & dans *la Mort de Céſar*, Tragédies pleines de ſcènes, de colloques & de bruit, mais ſans action & ſans ame. Ce défaut, très-ſenſible dans la première de ces deux Pièces, où Catilina parle toujours & n'agit jamais, l'eſt encore davantage dans la ſeconde, qui n'a que trois Actes; car la conjuration ne commence à s'y former que vers la fin du deuxième. On peut affirmer qu'une conjuration qui n'eſt pas nouée avant que la Pièce commence, ne doit produire qu'un ſujet froid & languiſſant.

Corneille, en ouvrant ſa Tragédie au moment où l'on met, pour ainſi dire, le feu à la conjuration, commence donc par un mouvement plein de chaleur & de force; voyons s'il le ſoutiendra. A l'inſtant on vient dire à Cinna, qu'Auguſte le mande avec Maxime, autre Chef de l'entrepriſe. Ce nouveau mouvement, qui eſt un coup de théatre frappant, excite une violente curioſité, & fait faire un

grand pas à l'action; on attend avec impatience, pour ſavoir ſi Auguſte a découvert la conſpiration. La longue ſcène, dans laquelle il délibère s'il quittera l'Empire, ou s'il le gardera, cette ſcène ſi éloquente paroîtroit froide, avec toutes ſes beautés, dans tout autre circonſtance; mais le Poëte a ſu vous la faire déſirer, & vous attacher à tous ſes détails, par la manière habile dont il l'a préparée.

A préſent qu'on eſt raſſuré ſur le compte de Cinna, & ſur le ſort de l'entrepriſe, on eſt agité d'un autre mouvement; on veut ſavoir ſi ce témoignage de confiance & d'amitié de la part d'Auguſte déſarmera Cinna, & fera échouer la vengeance d'Emilie : car le Spectateur commence à s'intéreſſer pour Auguſte; mais il partage l'embarras de Cinna, qui, ayant promis à ſa Maîtreſſe & à ſes amis de délivrer Rome d'un Tyran *qui l'a noyée au ſang de ſes enfans*, vient de mettre l'entrepriſe au point d'éclater, & ſe voit au même inſtant comblé des faveurs & des bontés de l'Empereur, dont il a juré la ruine. Ce mouvement d'intérêt

& de curioſité tomberoit tout de ſuite, dans le cas où Cinna ſe rendroit à l'amitié d'Auguſte; mais comme on voit qu'il lui conſeille de garder l'Empire, on conçoit qu'il n'abandonne point ſon projet; & ce coup de Maître, qui a été blâmé ſi mal à propos par Voltaire, ſoutient fortement la curioſité & l'intérêt.

Cependant, quand la fureur, que Cinna avoit répandue dans l'aſſemblée des Conjurés, & dont nous l'avons vu encore tout enflammé aux yeux d'Emilie, a eu le temps de ſe modérer; lorſque les bouillons de ſa colère ont été refroidis un peu par la réflexion, par le ſouvenir des bontés d'Auguſte, & par l'approche du coup qu'il doit porter; les remords s'emparent de lui, & la reconnoiſſance combat dans ſon cœur la vengeance & l'amour. Ce combat eſt un mouvement nouveau, qui nous rejette dans l'agitation & la perplexité; nous croyons l'entrepriſe rompue. Auſſi-tôt Emilie, dans une des ſcènes les plus ſublimes de Corneille, vient oppoſer à la généroſité de ſon Amant toute la chaleur & l'emportement de la vengeance, toute

la hauteur & le courage de l'indépendance romaine. Il falloit le génie de Corneille, pour rendre Emilie plus admirable encore, au moment où elle veut détruire le ſentiment vertueux de la reconnoiſſance dans le cœur de ſon Amant. Les lamentations d'un amour plaintif, dans la bouche d'Emilie, auroient alors affadi le Spectateur, & avili Cinna; au lieu qu'on n'eſt pas étonné que la fierté, la noble fureur de cette Romaine, l'exaltation de ſes ſentimens, qui tiennent à la grandeur d'ame, rejettent Cinna, malgré lui, dans le parti de la conjuration; & qu'il ſorte déſeſpéré, avec le projet d'immoler l'Empereur à ſon Amante, & de s'immoler lui-même à ſon honneur. L'agitation eſt plus grande que jamais, parce qu'Emilie a rallumé dans tous les cœurs le feu de ſa vengeance; parce que néanmoins on s'intéreſſe à Auguſte, qui s'eſt montré ſous des traits de bonté capables de faire excuſer un peu les cruautés d'Octave; parce qu'enfin on s'intéreſſe davantage à Cinna, depuis qu'on le voit ſenſible à la reconnoiſſance encore plus qu'à l'amour, & forcé par le génie d'Emilie à poignarder

poignarder Auguſte. Le troiſième Acte finit, en vous laiſſant l'ame ainſi bouleverſée : on attend avec crainte ce qui va arriver.

La conjuration eſt découverte ; Cinna eſt trahi par Maxime, qui fait tout revéler à Auguſte : voila cet Empereur en ſûreté ; mais que vont devenir Emilie & Cinna ? Que fera Auguſte ? Soutiendra-t-il le caractère de bonté qu'il a montré d'abord, ou ſe vengera-t-il de ſes ennemis ? Nouvelle agitation, nouvelle perplexité. Notre eſprit, déja fortement remue par ce moment de criſe, l'eſt encore davantage par le trouble d'Auguſte, par les reproches qu'il ſe fait à lui-même, par les combats que livre à ſon cœur le deſir de punir des traîtres, & l'envie de leur pardonner. Il ſort dans cette irréſolution. L'incertitude où il nous laiſſe ſur le parti qu'il prendra, entretient le mouvement qu'il vient de nous communiquer, excite la curioſité, & redouble l'intérêt que nous prenons à Emilie, à Cinna, & à la gloire d'Auguſte. A la vérité, les ſcènes de Maxime, que l'on croit noyé, & qui reparoît pour dire des douceurs à Emilie, refroidiſſent

la fin de ce quatrième Acte, ralentiſſent le mouvement de l'action, & forment un remplissage indigne d'un tel chef-d'œuvre. Mais Corneille ne tombe jamais que pour ſe relever avec plus de grandeur. Avec quelle chaleur ſe ranime l'intérêt, quand Auguſte paroit avec Cinna, lui rappelle tous les bienfaits, toutes les faveurs qu'il a reçues à ſa Cour, depuis qu'il reſpire, & lui détaille enſuite toutes les circonſtances de la conjuration! Combien notre attention devient plus vive & plus inquiette! Mais tandis que nous ſommes dans l'attente du parti que prendra l'Empereur, dont le calme ironique nous fait plus craindre qu'eſpérer pour Cinna; tandis que Cinna implore avec courage, non la clémence d'Auguſte, mais ſa vengeance & la mort, & fortifie par là l'intérêt que nous prenons à ſa ſituation; Emilie vient s'accuſer elle-même pour ſauver ſon Amant, ou du moins pour mourir avec lui. Ce combat de grandeur d'ame & de généroſité entre ces deux Amans qui ſe diſputent la mort, nous intéreſſe plus vivement à eux, & redouble à la fois notre inquiétude, notre curioſité & notre admiration.

L'émotion eſt au comble, quand Auguſte, faiſant un dernier effort ſur ſon courroux, cede à la clémence, & pardonne aux Conjurés. C'eſt alors que notre cœur agité pendant tout le cours de la Pièce, ſe repoſe ſur le ſentiment le plus noble & le plus touchant, & laiſſe couler des larmes d'admiration qui le ſoulagent & l'élèvent. Qui eſt-ce qui n'eſt pas tranſporté, ému, attendri, à chaque mot de ce diſcours, où Auguſte s'écrie, avec l'enthouſiaſme d'un eſprit irrité qui s'eſt vaincu lui-même :

Je ſuis maître de moi comme de l'Univers ;
Je le ſuis, je veux l'être. O Siècles ! ô Mémoire !
Conſervez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juſte courroux
De qui le ſouvenir puiſſe aller juſqu'a vous.
Soyons amis, Cinna ; c'eſt moi qui t'en convie.
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie ;
Et, malgré la fureur de ton lâche deſſein,
Je te la donne encor comme a mon aſſaſſin.

Vous voyez comment, ſur le plan le plus ſimple, Corneille a donné à ſon action un mouvement continuel & progreſſif, qui vous agite & vous entraîne de ſcène en ſcène, juſqu'au dé-

nouement. Vous voyez auſſi que le mouvement de ſon action ne vient pas du mouvement extérieur de ſes Acteurs, mais de celui de leur ame & du combat de leurs paſſions; que la marche de cette Pièce eſt claire, ſans embarras, ſans la moindre invraiſemblance; que tout y eſt naturel, motivé, préparé; que les ſituations naiſſent du ſujet, & non pas le ſujet des ſituations, comme dans les Drames de Voltaire.

Conſidérons maintenant, en peu de mots, s'il y a beaucoup de véritable *mouvement* dans la Tragédie de Sémiramis, où il y a tant d'*action*. Ce Drame réunit preſque toutes les abſurdités de toutes les Pieces de l'Auteur, avec pluſieurs autres non moins choquantes: mais ce n'eſt pas de quoi il s'agit ici; nous ne ferons ſeulement qu'indiquer les ſcènes utiles à l'action.

Sur un ordre de Sémiramis, Arzace vient à Babylone; on ignore pour quel ſujet; ainſi l'on ne voit pas quel peut être celui de la Pièce. Après une longue ſcène d'expoſition, le mouvement n'eſt point encore donné: on attend l'émotion; mais on ne peut pré-

voir de quelle manière elle naîtra. L'arrivée du Grand-Prêtre excite un peu la curiosité; on apprend que Ninus a été empoisonné, & qu'il doit être vengé : en quel temps & par qui ? on n'en sait rien. Bien loin que l'on croie toucher à la catastrophe dès l'ouverture de la Pièce, l'action ne s'apperçoit encore que dans l'éloignement; elle n'est pas commencée, on attend toujours. Après cela, Assur vient disputer de bravades avec Arzace. Cette scène est pleine d'esprit, de fierté, & de beaux vers; mais du sujet de la Pièce, pas un mot. L'entrée de Sémiramis promet, au premier abord, quelque émotion; elle nous touche un peu par ses remords, sans qu'on sache où cela mène; elle ne nous dit point pourquoi elle a fait venir Arzace. Quoiqu'il y ait déjà eu un grand mouvement de la part des Acteurs, qui sont presque tous venus sur la scène pour parler beaucoup, l'action n'a pas fait un pas dans ce premier Acte.

Je ne dirai qu'un mot du second. Après beaucoup d'allées & de venues de tous les Acteurs, on n'est pas plus avancé quand il

finit, qu'à la fin du premier : il faut encore attendre que l'action commence. Paſſez par-deſſus les cinq premières ſcènes du troiſième Acte, & à la ſixième vous verrez naître l'action d'une manière aſſez impoſante, lorſque Sémiramis veut donner à Arzace ſa couronne & ſa main. Le mouvement commence à ſe faire ſentir, & du moins, dans cette occaſion, il ſe trouve d'accord avec le tumulte des Perſonnages.

La première ſcène du quatrième Acte ralentit le mouvement qui vient de naître, & qui ſe ranime dans la ſcène ſuivante. On voit qu'Arzace eſt fils de Ninus, & qu'il doit venger ſon père. Sur qui ? Voilà ce qu'on déſire de ſavoir par le dénouement. On ne s'intéreſſe à aucun des Perſonnages, parce qu'ils n'ont point de caractère bien décidé, & qu'ils ne paroiſſent pas avoir de but dans leur conduite ; mais la curioſité forme une eſpèce d'intérêt qui ne laiſſe pas d'attacher. Cependant, comme on voit que cette curioſité va être ſatisfaite preſque à l'inſtant même, on eſt peu agité, & l'on attend ſans émotion. Cette émotion pourroit

être fort vive, lorſque Ninias ſe fait reconnoître à ſa mère ; mais l'Auteur, qui aimoit beaucoup les ſituations fortes & pathétiques, n'avoit pas apparemment aſſez de force de génie, pour traiter les paſſions énergiques & les grands mouvemens de la Nature. Ainſi l'interêt n'a fait aucun progrès, & l'on touche à la cataſtrophe.

Les trois ou quatre premières ſcènes du cinquième Acte ſont froides, & ne préparent point les eſprits au coup affreux qui doit terminer la Pièce. Du moment que l'on voit Sémiramis, oubliant qu'elle vient de faire arrêter Aſſur, former le projet inſenſé de deſcendre au tombeau de Ninus, pour défendre ſon fils contre ce même Aſſur, & qu'on voit Azéma, non moins inſenſée, oublier à ſon tour d'inſtruire Ninias que Sémiramis eſt entrée dans ce tombeau, on eſt ſûr que la mère ſera tuée par le fils, & l'émotion eſt détruite d'avance. On pourra bien applaudir au talent pantomime de l'Acteur & de l'Actrice qui ſortiront du tombeau d'une manière effrayante, après le parricide ; mais le cœur reſte froid, tandis que

les yeux admirent ; & après avoir vu beaucoup d'agitation ſur la ſcène, on en ſent peu au fond de ſon ame.

Vous avez donc pu remarquer que la moitié de cette Pièce eſt inutile à l'action, qui ne commence que vers la fin du troiſième Acte ; que par conſéquent l'intérêt eſt nul juſqu'à ce moment, & qu'il n'eſt ni aſſez balancé, ni aſſez ſoutenu dans le reſte, pour produire une ſenſation auſſi profonde que celle de Cinna, dont le mouvement commence dès la première ſcène, & va toujours en croiſſant juſqu'à la derniere. Il réſulte de tout ceci, que ce qu'on appelle de l'*action*, ne ſignifie rien, & ne convient à l'action tragique qu'en concourant à ſon progrès ; qu'il ne ſuffit pas qu'il y ait du mouvement ſur le théatre & dans la marche des Acteurs ; mais qu'il doit y en avoir dans la marche de l'action, dans l'ame des Perſonnages, & conſéquemment dans celle du Spectateur. Qu'arrive-t-il de ces Pièces à fracas & à grands effets ? Elles étonnent, fatiguent les yeux, ſans en tirer une ſeule larme. Sémiramis, dont la repréſentation

enivre les regards de la multitude, n'a jamais touché une ame ſenſible, quoique l'Auteur ait voulu y raſſembler tous les moyens d'émouvoir : mais une foule de moyens employés contre toute raiſon, s'embarraſſent, ſe détruiſent l'un par l'autre, & ne vont point au cœur; tandis qu'un ſeul moyen bien ménagé, ſe déploie aiſément, & produit, par une gradation naturelle, un effet toujours ſûr, qui eſt d'attacher continuellement, d'émouvoir ſans diſtraction, de s'inſinuer dans tous les replis du cœur, d'en toucher toutes les cordes ſenſibles, & d'y fouiller toutes les ſources d'où peuvent couler les larmes.

CHAPITRE VI.

Du Spectacle, ou de l'Appareil théatral.

C'EST dans l'enfance de l'Art, ou lorſqu'il dégénère, que les Poëtes, privés du talent d'émouvoir & d'intéreſſer par la peinture des caractères & des grandes paſſions, cherchent du moins à ſéduire la multitude, par le faſte impoſant des décorations, le jeu frivole de la pantomime, & toute cette pompe extérieure qu'on nomme aujourd'hui *ſpectacle*, & que les Italiens appellent plus juſtement *la furberia della ſcena.*

Horace s'eſt moqué plaiſamment de la ſottiſe & de l'ignorance des Romains ſans goût, qui s'aviſoient, au milieu d'une Pièce, de demander des ours & des Gladiateurs; car c'eſt-là, dit-il, le charme de la canaille, quoique ceux qu'on appelle aujourd'hui honnêtes gens, ſoient à peu près dans le même cas. On préfère aux plaiſirs de l'eſprit, de vains ſpectacles qui n'amuſent que les yeux.

On fait paſſer en revue les eſcadrons, les bataillons ; on traîne les Rois vaincus, les mains liées derrière le dos ; les chariots, les litières, des vaiſſeaux même ſe hâtent de paſſer, & l'on montre en ivoire l'image captive de Corinthe. Que Démocrite riroit ! ajoute le Poëte. Ce peuple ſeroit pour lui un ſpectacle plus amuſant que le ſpectacle même. Il ne manqueroit pas de ſe dire, qu'un Poëte qui travaille pour de tels Spectateurs, eſt un ruſtre qui conte des hiſtoires à ſon âne ſourd : car y a-t-il des voix aſſez fortes pour ſe faire entendre dans nos ſpectacles ? C'eſt une forêt agitée par les vents, c'eſt une mer qui mugit. Paroît-il une décoration nouvelle, ou un habit riche & d'un goût nouveau ? on bat des mains. Qu'a dit cet Acteur ? Rien. Pourquoi donc ces applaudiſſemens ? c'eſt qu'il a une robe de pourpre violette.

Dans tous les ſiècles, les Auteurs Dramatiques qui ont voulu plaire à une populace ignorante, n'ont eu beſoin que de ce mérite facile, ſi bien ridiculiſé par Horace. Des cavalcades, des combats, des marches triom-

phales, de magnifiques cérémonies font le plus bel ornement du Théatre Eſpagnol & des Opéra Italiens. Des enterremens repréſentés avec la régularité la plus ſcrupuleuſe, des échafauds, des gibets, des exécutions patibulaires, & autres imitations de la belle Nature de *Tiburn*, ſont un grand charme pour les Anglois, & toujours ſûr d'attirer la foule à leurs caricatures bouffonnes & tragiques.

Le ſage Adiſſon n'a pas épargné les railleries à ces puérilités lugubres du Théatre Anglois. » Si le Poëte, dit cet excellent Cri» tique, a deſſein de nous effrayer, il fait » gronder le tonnerre, & lorſqu'il veut nous » rendre mélancoliques, le théatre eſt obſ» curci. J'ai vu, dans pluſieurs de nos Tra» gédies, introduire une cloche avec un effet » ſi merveilleux, que toute l'aſſemblée étoit » en alarmes pendant qu'elle ſonnoit. Mais » il n'y a rien qui cauſe tant de plaiſir & » de frayeur à notre Parterre, que l'appari» tion d'un eſprit, ſur-tout s'il eſt couvert » d'une chemiſe enſanglantée. Un ſpectre » qui n'a fait que traverſer le théatre, ou

» ſortir d'une fente, & qui s'évanouit tout » d'un coup ſans dire un ſeul mot, a bien » des fois ſauvé l'honneur d'une Pièce. Ce » n'eſt pas tout : pour relever l'éclat des » Héros, de même que la dignité des Rois » & des Reines, on s'aviſe de les accompa- » gner de hallebardes & de haches d'armes. » Deux ou trois hommes employés à chan- » ger les décorations, avec deux moucheurs » de chandelles, font un corps-de-garde » complet ſur notre théatre; & ſi l'on y » joint quelques crocheteurs habillés de rouge, » ils peuvent repréſenter plus de douze lé- » gions. J'ai vu quelquefois ſur la ſcène deux » armées rangées en bataille, lorſque le » Poëte a voulu faire honneur à ſes Géné- » raux. Cependant il eſt impoſſible que vingt » hommes offrent à l'eſprit l'idée de pluſieurs » milliers, ou de s'imaginer que deux ou » trois cent mille ſoldats ſe battent dans un » eſpace de trente ou quarante verges en » quarré. Il vaut mieux raconter, que repré- » ſenter des actions de cette nature «.

Adiſſon finit par ſouhaiter que ſes compatriotes ſuivent, à cet égard, l'uſage du

Théatre François, d'où l'on avoit banni tout ce ſpectacle ridicule : mais lorſqu'Adiſſon parloit ainſi, il voyoit notre Théatre dans cet état de dignité raiſonnable & de grandeur réelle où l'avoit élevé le génie de Corneille & de Racine ; il ne prévoyoit pas que leurs ſucceſſeurs, ne pouvant ſoutenir cette majeſté ſimple, ennemie d'ornemens faux & étrangers, iroient s'affubler de toutes les guipures du Théatre Anglois, tranſporteroient ſur le nôtre tout cet attirail faſtueux & bruyant des Charlatans Dramatiques, & que nous ferions une gloire à nos Poëtes d'avoir tranſplanté chez nous ce goût barbare & groſſier, qui faiſoit à ſes yeux la honte de ſa Nation.

Il faut rendre à Crébillon cette juſtice, qu'il n'eut jamais recours à une ſi miſerable reſſource ; il eut ſouvent les défauts d'un génie robuſte qui fait un mauvais uſage de ſes forces, parce qu'il n'a pas bien appris l'art de s'en ſervir ; mais il ne s'abaiſſa jamais à cette fourberie de la ſcène, qui eſt toujours une marque de foibleſſe & d'impuiſſance. Voltaire, qui n'a négligé aucune des

charlataneries d'Auteur, capables d'impoſer au vulgaire, a prodigué le ſpectacle dans ſes Tragédies, à meſure qu'il ſe méfioit de ſes forces. Ses premières Pièces en ſont beaucoup moins chargées que les autres, qui, depuis Sémiramis, ſont preſque toutes des Pièces à décorations. Voltaire ayant ouvert un chemin ſi facile, les imitateurs s'y ſont jetés en foule ; & comme il ſuffiſoit de manquer d'un véritable talent, pour enchérir ſur lui dans cette partie mécanique de l'Art du Théatre, il y fut bientôt ſurpaſſé par les plus méchans Poëtes.

Celui-ci, las de faire voir des batailles rangées en raſe campagne ſur des treteaux, imagina d'y repréſenter un combat dans les défilés des montagnes, & ſur les rochers de la Suiſſe ; un des Héros recevoit un coup de flèche, & on le voyoit rouler du haut d'une roche eſcarpée, au fond d'un précipice, avec beaucoup de grace & de dextérité, de peur de ſe meurtrir dans ſa chute, qui ſeroit devenue vraiment tragique.

Celui-là faiſoit aborder un grand vaiſſeau ſur le théatre, non pas pour repréſenter un

combat naval, genre de ſpectacle qu'on n'a pas encore eu le génie d'imaginer, & qui pourroit produire un grand effet, mais pour faire embarquer ſon Héros, dont il étoit embarraſſé, & à qui les Spectateurs ſouhaitoient un bon voyage. Le vaiſſeau voguant auſſi-tôt à pleines voiles, emportoit à Carthage le dénouement de la Tragédie.

J'en ai vu un autre qui, dès la première ſcène, nous montroit une Princeſſe au haut d'une tour, déplorant ſes malheurs & ſa captivité; & dans le même inſtant, arrivoit un preux Chevalier armé de toutes pièces, qui enfonçoit la porte de la tour, & mettoit la belle priſonnière en liberté. Quelquefois une voûte enfumée, ou tendue en noir, une lampe mourante à côté d'un tombeau, une Princeſſe en deuil aſſiſe auprès de ſon ſépulcre, & tenant une coupe pleine de poiſon, ont fait une profonde impreſſion ſur les yeux du Public, & ont relevé une Piece chancelante. Les ſuccès les plus prodigieux ont été pour les Auteurs qui ont eu le talent de réunir beaucoup de ces grands effets dans une ſeule Pièce; & pour en venir

à

à bout, le plus court eſt de coudre enſemble deux ou trois ſujets de Tragédie. Nos Spectateurs n'accourent en foule qu'aux Pièces où il y a beaucoup à voir & peu à retenir ; il leur faut des décorations nouvelles & ſingulières. Plus il y aura de changemens de ſcènes & de décorations, plus ils applaudiront. Des vêtemens étrangers, fuſſent-ils aſſez bizarres pour égayer une maſcarade, ne manqueront pas de leur plaire ; mais ils ne ſortiront bien ſatisfaits, qu'après avoir vu une poignée de valets habillés en ſoldats, qui ſe battent en riant ſur le théatre, avec des eſpadons de fer blanc ; une marche militaire, accompagnée du bruit des tambours & des trompettes ; une aſſemblée des Etats Généraux ; l'apparition d'un ſpectre en perruque noire ; un bûcher allumé dans lequel une femme ſe va précipiter, & l'échafaud préparé pour une autre ; une mère qui entre dans un tombeau, & qui en ſort toute ſanglante, maſſacrée par ſon fils ; un Tyran mal-adroit, auquel on eſcamote le poignard qu'il tient ſur la gorge de ſon ennemi, & qui ſe laiſſe tuer quand il faut que la Pièce finiſſe. Si à tout ce fracas

ſanguinaire, il ſe joint quelques tremblemens de terre, des éclairs & de grands coups de tonnerre, les applaudiſſemens ne finiront plus, & l'on criera miracle juſque dans la rue.

Telle eſt une partie des richeſſes dramatiques qu'on nous a fait venir d'Angleterre; voilà dans quels excès de folie ſe ſont précipités nos Dramaturges. La Comédie a eu ſa bonne part dans cette ſublime innovation. La boutique d'un Menuiſier, repréſentée au naturel, a enlevé l'admiration des Maîtres de l'Art. Une cavalcade de Comédiens & de Danſeurs enchâſſés avec des chevaux de carton, de maniere que l'homme & la bête ne faiſoient qu'un, a long temps attiré un grand concours au théatre François. Un Auteur n'a plus oſé riſquer une Comédie, ou un Drame, ſans conſulter le Peintre ou l'Architecte, pour l'exécution d'un ſallon magnifique & d'un nouveau goût, qui prévient d'abord le Public en faveur de la Pièce. Il eſt arrivé que le Décorateur eſt devenu l'homme le plus important pour la réuſſite d'un Ouvrage Dramatique; auſſi ne peut-il ſe faire payer trop cher; & les Auteurs

obligés de subvenir aux frais qu'exigent ces belles inventions, se sont ruinés souvent pour obtenir quelque succès.

Tout ce que nous venons de dire ne tombe que sur un abus ridicule, & non sur l'usage raisonnable qu'on peut faire du *spectacle*, quand il entre naturellement dans le sujet d'une Tragédie, qu'il est une suite nécessaire de l'action, qu'il contribue enfin à augmenter la terreur d'une situation & l'éclat d'un dénouement. C'est ainsi que les Anciens s'en servoient, non pour satisfaire à la vaine curiosité du peuple, mais pour jeter plus de mouvement & de pathétique sur la scène; lorsqu'une action déjà grande par elle-même, devenoit encore par-là plus imposante & plus vive. Rien de plus superbe que l'ouverture de l'*Œdipe* de Sophocle. Elle présente aux yeux une place, un palais, un autel à la porte du palais d'Œdipe, des enfans & des vieillards prosternés; on apperçoit même tout un peuple qui paroît au loin environner les deux temples de Pallas & l'autel d'Apollon. C'est dans ce moment qu'Œdipe vient consoler ses sujets, & chercher avec le Grand-

Prêtre les moyens d'appaiſer les Dieux. Remarquez que cette expoſition, le chef-d'œuvre de tous les Théatres, ne pouvoit ſe faire autrement, ſans être froide; que la Pièce devoit néceſſairement s'ouvrir de cette manière, puiſqu'il s'y agit du ſalut d'un peuple entier, & que l'action de cette Pièce eſt une ſuite naturelle & indiſpenſable de l'intérêt qu'Œdipe prend au malheur de ſon peuple.

Le dénouement de l'*Electre* du même Poëte, préſente auſſi un ſpectacle qui donne une force terrible à cette cataſtrophe. Oreſte, comme on ſait, s'eſt introduit dans le palais d'Egiſte, pour demander lui-même le prix deſtiné à l'aſſaſſin d'Oreſte. Tandis que Clitemneſtre envoie chercher ſon époux, qui eſt peu éloigné du lieu de la ſcène, cette Reine adultere & parricide eſt immolée aux manes d'Agamemnon, ſelon les ordres de l'Oracle de Delphes. Après cette première vengeance, Oreſte rejoint ſa ſœur ſur la ſcène, & rentre preſque auſſi-tôt dans le veſtibule du palais, parce qu'il apperçoit Egiſte. Celui-ci, attiré par la nouvelle de la mort d'Oreſte,

demande à Electre où ſont les étrangers qui l'ont apportée. Avant que d'entrer dans le palais, il en fait ouvrir les portes, pour montrer le cadavre d'Oreſte à tout le peuple, encore peu ſoumis à la tyrannie. Les portes s'ouvrent; on voit dans l'enfoncement un cadavre voilé. Oreſte, Pylade & le Gouverneur paroiſſent. Egiſte, plein de joie à la vue de ce cadavre, veut s'en raſſaſier en levant le voile, & ordonne en même temps qu'on faſſe venir Clitemneſtre. *Ne la cherchez point ailleurs; la voici*, lui dit Oreſte, au moment qu'Egiſte lève le voile, & qu'il apperçoit le cadavre de ſon épouſe. Cette ſituation fait frémir, & termine la Pièce de la manière la plus tragique.

C'eſt ainſi que le ſpectacle n'eſt pas un vain rempliſſage, & qu'il ajoute à la terreur & au pathétique dont il eſt la ſource. Si Corneille, au cinquième Acte de Rodogune, a étalé un ſpectacle ſi impoſant, c'eſt que la ſituation l'exigeoit; c'eſt qu'il vouloit peindre, dans cette ſituation admirable, ſes deux principaux Perſonnages ſous l'aſpect le plus énergique. D'un côté, c'eſt Antiochus qui,

ſur le point d'épouſer Rodogune & de ſe réconcilier avec ſa mère, apprend que ſon frère, mais un frère chéri, vient d'être aſſaſſiné, & qui ſe voit dans l'affreuſe néceſſité d'accuſer de ce meurtre ou ſa mère ou ſon amante. Quelle perplexité cruelle ! Quel orage de ſentimens douloureux & de paſſions contraires ! D'un autre côté, c'eſt une mère ambitieuſe & barbare, qui jouit de la moitié de ſon crime, & qui feint une réconciliation ſolennelle, pour empoiſonner ſon ſecond fils dans la coupe qu'elle lui preſente : mais juſtement ſuſpecte, & preſſée vivement par Rodogune, qui conjure Antiochus de ne point approcher ſes lèvres de la coupe, avant d'en faire un eſſai, Cléopatre furieuſe ſaiſit cette coupe, & boit la première, dans l'eſpérance que ſon fils & ſon ennemie, raſſurés par ſon exemple, s'empoiſonneront & mourront avec elle. Peut-on offrir un tableau plus neuf, plus riche en contraſtes, plus frappant par la force des caractères, plus animé par le mouvement & le choc des paſſions ?

Dans Athalie, la pompe du ſpectacle n'eſt point un artifice théatral, une brillante &

vaine décoration ; ce n'eſt pas même un ornement acceſſoire ; c'eſt une partie néceſſaire, ſans laquelle la Pièce ne peut exiſter. L'appartement du Grand-Prêtre, dans le temple de Jéruſalem, étant le lieu de la ſcène, c'étoit là que, par un coup de Maître, il falloit faire venir Athalie ; c'étoit là que toute l'action devoit ſe paſſer. De là ces troupes de Prêtres & de Lévites, ce chœur de jeunes filles qui rempliſſent le théatre, & qui jettent un mouvement continuel dans cette Tragédie parfaitement conforme aux Tragédies Grecques. Le couronnement de Joas devant les Lévites, qui jurent tous, ſur le Livre ſaint, d'être fidèles à leur jeune Roi, *de vivre, de combattre & de mourir pour lui*, ne pouvoit pas ſe faire ailleurs ; & cette ſcène, plus admirable par la ſituation & par la ſublimité des ſentimens, que par l'appareil théatral, eſt non ſeulement naturelle, mais indiſpenſable. Il en eſt de même du dénouement, qui ne pouvoit pas être autrement qu'en action & en ſpectacle : car Athalie, attirée dans le piége par avarice, par crainte ou par curioſité, & venant dans le temple

pour ſe ſaiſir de l'enfant & des tréſors qu'on lui avoit promis ; c'étoit là qu'elle devoit reconnoître Joas, que ce jeune Roi devoit lui être préſenté ſur ſon trône, dans tout l'appareil de la majeſté royale, & accompagné de Lévites armés pour ſa défenſe. Il y a plus : quand même Racine auroit voulu mettre ce dénouement en récit, il ne le pouvoit pas. Suppoſez, en effet, que l'action ſe paſſât derrière la ſcène, dans une autre partie du temple, il ſeroit contre la Nature & la vraiſemblance, que tous les Perſonnages intéreſſés au ſort de Joas ne fuſſent pas préſens à l'action ; & par conſéquent il ne reſteroit perſonne ſur la ſcène à qui l'on pût faire le récit de cette cataſtrophe ſi pompeuſe, ſi naturelle & ſi tragique.

Vous voyez donc que Racine & Corneille ont regardé le *ſpectacle* comme devant être un moyen néceſſaire au pathétique, aux grands effets de la Tragédie, & non comme un appareil frivole, un ſimple objet de curioſité. Ainſi Racine auroit condamné la miſérable pantomime que les Comédiens exécutent aujourd'hui pour l'ouverture de ſon

Iphigénie. Ils ont cru qu'il étoit bien intéreſſant de montrer Agamemnon écrivant ſa lettre, la pliant, la cachetant ſans dire un ſeul mot, & venant, après un demi-quart d'heure d'un jeu muet, reveiller Arcas pour commencer la Pièce. Cette pantomime imaginée par Rotrou, eſt plus du genre de la Comédie, que de la dignité tragique. Un Acteur habile, chargé du rôle d'Agamemnon, auroit ſenti combien il eſt difficile d'exprimer, par un jeu muet, toute la douleur de ce père; douleur qui eſt ſi bien rendue par cette peinture d'Euripide : » Cependant que faites-vous? Rongé d'inquiétude, » vous paſſez la nuit à la lueur d'une foible » lumière, tantôt à tracer une lettre, tantôt » à effacer ce que vous avez écrit; vous la » fermez, vous la rouvrez, vous la jetez de » dépit, & vous verſez un torrent de larmes. Voici, voici encore cette fatale lettre » entre vos mains «. Ce petit récit eſt mille fois plus touchant que toutes les grimaces pantomimes d'un Acteur qui eſt dans une ſituation violente, où il n'eſt pas naturel qu'il garde le ſilence. C'eſt-là préciſément

le cas où de petites circonſtances ſont meilleures à décrire qu'à repréſenter. Les Comédiens devroient avoir plus de reſpect pour des Ouvrages qu'il n'eſt pas en leur pouvoir d'embellir. Trop heureux s'ils ne les défiguroient pas !

Leur tentative pour mettre en ſpectacle le dénouement de cette même Iphigénie, n'étoit pas mieux imaginée, & n'a pas été heureuſe. Comment a-t-on pu croire que Racine ne ſe fût pas aviſé d'une idée auſſi ſimple, s'il en avoit cru l'exécution praticable ſur la ſcène ? On auroit dû voir ce qu'il avoit aiſément apperçu lui-même; que cette action du ſacrifice étoit trop confuſe, pour l'expoſer aux yeux des Spectateurs; que Clitemneſtre, Agamemnon, Achille, Iphigénie, Eriphile ſe trouvent tous enſemble dans une ſituation trop violente, pour que leurs mouvemens différens, qui doivent ſe choquer rapidement, puiſſent ſe développer d'une manière naturelle. Dans un pareil moment, on ne peut entendre que des cris confus; & Racine connoiſſoit trop bien ſon Art, pour ne pas écarter du théatre une

action qu'il lui étoit plus facile d'embellir dans un récit. Voila une de ces circonſtances où il eſt impoſſible à la Poéſie Dramatique d'imiter la Nature, autrement que d'une manière indirecte, c'eſt à-dire, par la narration ; & ce n'eſt pas la le cas de dire :

Les yeux, en la voyant, faiſiroient mieux la choſe.

car la choſe même miſe ſous les yeux, a trop d'embarras & de confuſion, pour être bien ſaiſie. Une partie eſſentielle de l'Art Dramatique, eſt donc de ſavoir ce qu'il convient de mettre en récit ou en ſpectacle. Une action merveilleuſe, ou bien dont les circonſtances ſont trop rapides & trop accumulées pour être ſaiſie par les yeux, doit être expoſée en récit. Le récit de Théramène, ſi beau, ſi riche, ſi pathétique, pourroit-il être mis en action ſur le théatre? Tout ce qui doit frapper & captiver l'imagination pour aller au cœur, demande la narration ; car les yeux ſont les ennemis ſévères de l'imagination. Mais tout ce qui parle directement au cœur, toute action dans laquelle les caractères & la paſſion peuvent ſe développer ſans confuſion &

ſans obſcurité, doit être expoſée ſur la ſcène. La peinture de la paſſion & de l'égarement de Phédre, au premier Acte, perdroit tout ſon prix, ſi elle étoit miſe en récit.

Voltaire n'a pas toujours connu cette règle, fondée ſur la connoiſſance de la Nature & de l'eſprit humain. L'envie d'éblouir les yeux par le preſtige du ſpectacle, lui a fait haſarder le dénouement de Mahomet, qui eſt puéril, incroyable & abſurde, mis en action. Peut-être qu'un récit bien fait eût ſauvé l'abſurdité merveilleuſe de ce faux miracle, qui ne peut exiſter ſur le théatre qu'en ſuppoſant Mahomet inſenſé, & tous les autres Perſonnages imbécilles. D'autre part, Voltaire n'a fait qu'ébaucher une foule de ſcènes, où la paſſion peinte dans toute ſon énergie & dans tous ſes développemens, auroit préſenté un ſpectacle mille fois plus touchant & plus beau que tout l'appareil de ſes décorations & l'éclat de ſes ſituations pantomimes.

CHAPITRE VII.

Du Pathétique de ſituation.

SI je diſtingue cette eſpèce de pathétique de celle qui réſulte de la peinture des caractères & des paſſions, leſquelles ne ſe trouvent jamais ſéparées dans les grands Poëtes, c'eſt que d'autres Ecrivains ne les ont pas toujours réunies, & qu'ils ont ſouvent employé des ſituations, dont la pantomime d'un bon Acteur fera toujours le ſuccès, ſans qu'on faſſe attention aux diſcours du Perſonnage. Tel eſt le moment où Ninias & Sémiramis ſortent du tombeau; tel eſt celui où Zopire, percé de coups, ſe traîne vers Palmire & Séide. Je ne nie pas qu'il n'y ait un certain mérite à imaginer ces ſortes de ſituations, où le jeu d'un Acteur habile peut produire lui ſeul une forte ſenſation; mais il n'eſt pas moins vrai que ni Sophocle, ni Euripide, ni Corneille, ni Racine n'ont jamais ambitionné le titre de Poëtes pantomimes.

Il n'eſt pas très-difficile d'imaginer des ſitua-

tions, d'après celles qu'on trouve dans l'Hiſtoire, dans les Romans, & dans les différens Théatres : il eſt encore moins d'en placer deux ou trois dans une Tragédie, quand on ſe permet toutes les invraiſemblances, tous les défauts de conduite, toutes les abſurdités néceſſaires pour les amener à l'endroit où l'on a prévu qu'elles feroient le plus d'effet. Voltaire avoit bien ſenti, par exemple, qu'un amant jaloux & furieux, poignardant ſa maîtreſſe, parce qu'il la croit parjure & infidelle, & ſe poignardant lui-même, quand il la reconnoit innocente, devoit bouleverſer & déchirer l'ame par tous les traits de la pitié & de la terreur. En effet, le dénouement de Zaïre, imité de celui d'*Othello* dans Shakeſpear, eſt un des plus tragiques qui ſoient au théatre. Mais tous les moyens abſurdes qui préparent cette cataſtrophe, & qui ſe renouvellent de ſcène en ſcène, affoibliſſent l'impreſſion qu'elle devroit produire. L'émotion eſt nulle pour ceux qui s'apperçoivent que la ſituation ne ſauroit exiſter dans l'ordre même des poſſibles. Pour ceux qui n'y regardent pas de ſi près, l'émotion eſt encore

bien diminuée par ces embarras & ces impoſſibilités, qu'ils ne ſe donnent pas la peine de démêler, mais qui font toujours leur effet ſans qu'ils le ſachent : car ſi la Nature frappe & ſaiſit les eſprits les plus groſſiers, quoiqu'ils ne puiſſent pas en expliquer la raiſon ; ce qui n'eſt ni vrai, ni naturel, contrarie intérieurement leur plaiſir, quoiqu'ils manquent de goût & de ſagacité pour découvrir en quoi l'on a bleſſé la Nature & la vérité. De plus, l'embarras du plan ſe communique à l'eſprit du Poëte, & brouille ſon imagination ; l'émotion qu'il reſſent eſt confuſe, & il ne fera point paſſer dans ſa Poéſie la force d'un ſentiment qu'il aura foiblement entrevu ; il ne peindra point avec les couleurs vraies de la Nature, ce qu'il ſent en lui-même être peu conforme à la Nature ; & s'il ne le ſent pas, il le peindra bien moins encore.

Le vrai talent du Poëte Dramatique n'eſt donc pas de trouver des ſituations, mais de les rendre raiſonnables & naturelles. Celui qui penſe autrement, celui qui cherche toujours des coups de théatre, ſans trop s'embar-

raſſer ſi la raiſon les approuve, doit néceſſairement, ou manquer de génie & de bon ſens, ou bien avoir un profond mépris pour ſes Auditeurs.

Voltaire a critiqué dans Racine, les petits moyens que Mithridate & Néron emploient, l'un avec Monime, & l'autre avec Junie; mais ces moyens, tout petits qu'ils ſont, produiſent une aſſez grande ſenſation, parce qu'ils ſont vrais, & pris dans le cœur humain. On ſent que le jaloux & artificieux Mithridate a pu deſcendre à cette ruſe, pour découvrir le penchant de Monime; & que Néron a pu ſe donner le plaiſir d'affliger ſon rival, en le voyant *douter du cœur de ſon amante*, quoiqu'en même temps il ait navré le cœur de celle qu'il aime, lui qui diſoit, dans la joie de ſon amour féroce : *J'aimois juſqu'à ſes pleurs que je faiſois couler.*

Un homme de génie eſt bien plus ſûr de donner une émotion vraie & profonde, en ſe ſervant d'un moyen commun, mais naturel, qu'en recourant aux moyens extraordinaires & romaneſques. Que de ſituations pathétiques dans le Cid! Quel en eſt le reſſort?

Une

Une insulte que Don Gormas fait à Don Diègue. Rien de plus simple & de plus naïf ; mais comme toute la suite en est vraie & touchante ! Y a-t-il une Pièce où toutes les sources du pathétique se trouvent rassemblées comme dans Andromaque ? De quoi s'agit-il cependant ? De savoir si Andromaque voudra épouser Pirrhus, pour sauver son fils. De là naissent tous ces orages de passions opposées, qui agitent Oreste, Hermione, Pirrhus, & dont le choc continuel ébranle notre cœur par de si vives émotions.

Avant de mettre en œuvre une situation tragique, Corneille & Racine examinoient toujours si elle étoit vraie, & si elle tenoit à des ressorts naturels. Ainsi ils auroient rejeté une des situations les plus pathétiques que Voltaire ait trouvées dans les Romans, & qu'il ait mises au théâtre ; celle d'Adélaïde du Guesclin, au cinquième Acte.

Vendôme, amoureux d'Adélaïde, & rival de son frère qui lui est préféré, ne consent à le laisser vivre, qu'à la seule condition qu'elle se rendra à son amour & lui donnera sa main. Adélaïde ne se rend point ;

Vendôme veut faire tuer ſon frère, & charge Couci de ce crime. Couci refuſe d'abord, & enſuite accepte l'horrible commiſſion. Après l'ordre donné, Vendôme a des remords; & lorſqu'il eſt prêt à révoquer cet ordre parricide, il entend le coup de canon qui eſt le ſignal dont on eſt convenu pour lui annoncer la mort de ſon frère. Tandis qu'il eſt accablé de ſon déſeſpoir, Adélaïde vient, réſolue enfin d'épouſer Vendôme pour conſerver les jours de celui qu'elle aimoit. Vendôme, déchiré par ſes remords, & par les diſcours d'Adélaïde, qui enfoncent encore le poignard dans ſa bleſſure, déteſte plus que jamais l'atrocité de ſon crime, & déclare avec horreur qu'il a fait aſſaſſiner ſon frère par Couci. Adélaïde ſe livre à la plus grande douleur, & veut ſe percer le ſein pour rejoindre ſon Amant. Vendôme en veut faire autant. Aſſurément cette ſituation ſeroit le comble du pathétique, ſi elle avoit la moindre apparence de vérité.

Mais comment Vendôme a-t-il pu s'adreſſer au vertueux Couci pour l'exécution d'un parricide; & comment a-t-il pu croire que

Couci acceptoit cet abominable emploi, autrement que pour ſauver la vie à ce malheureux frère ? L'amour peut aveugler ſur le compte d'une maîtreſſe ; mais cet aveuglement ne peut pas s'étendre ſur un ami qu'on ſait être généreux, brave, rempli d'honneur, ni changer tout-à-coup l'idée qu'on avoit de ſa vertu. Ainſi la ſituation de Vendôme eſt fauſſe & romaneſque. Celle d'Adélaïde ne l'eſt pas moins. Doit-elle imaginer un ſeul inſtant, que le brave Couci, dont elle connoît tous les ſentimens d'honneur, ait pu aſſaſſiner le frère de ſon ami ? Elle doit, au contraire, ſe raſſurer & ſe livrer à la joie, quand elle apprend que les jours de ſon Amant ſont en de ſi bonnes mains. Cette ſituation répugne donc à la Nature, au bon ſens, & par conſéquent au pathétique. Le Spectateur ne ſauroit être ému, puiſqu'il ne peut craindre que le vertueux Couci ſoit capable de commettre ce crime ; il ne le croit pas un ſeul moment ; & ſûr en lui-même que Couci n'en a rien fait, il voit d'un œil ſec & tranquille les douleurs d'Adélaïde & de Vendôme, & ne conçoit pas comment ces Perſonnages ſont

aſſez dépourvus de ſens commun, pour ſoupçonner le plus généreux des hommes du plus noir aſſaſſinat.

Dans ſes Commentaires ſur Corneille, Voltaire fait une critique ſanglante de *Nicomède* & d'*Othon*, & déſireroit à ces Pièces une intrigue plus forte & plus pathétique. Othon & Nicomède ne ſont pas, il eſt vrai, des Tragédies auſſi touchantes que le Cid & Polyeucte, ni auſſi fortes que Cinna & Rodogune. C'eſt une autre eſpèce de Tragédie, qui, ſans faire autant d'impreſſion au ſpectacle, eſt peut-être plus utile pour la Nation. Les Grecs mettoient ſur leur théatre des ſujets de leur Hiſtoire; & il y a quelques Pièces, comme *les Perſes*, qui ſont dans le genre politique. Quant à nous, il nous eſt très-difficile, pour ne pas dire impoſſible, de traiter des ſujets nationaux dans le genre dramatique; & cela par des raiſons qu'il eſt aiſé de ſe repréſenter, mais qu'il eſt au moins inutile de dire dans une Monarchie. Or, il eſt tout naturel de prendre dans l'Antiquité des ſujets qui ſe rapprochent de nos mœurs & de notre manière d'être. Je crois qu'Othon,

Nicomède, ſont des Drames plus faits pour nous, que Cinna & les Horaces : peut-être même viendra-t-il un temps où nous ſerons tout-à-fait inſenſibles à ces grands traits des Romains, qui nous paroiſſent déjà d'une nature trop relevée. Les ſentimens ſublimes ſeront bientôt regardés comme chimériques; au lieu qu'on ſe reconnoîtra davantage, nous retrouverons des mœurs & des ſentimens mieux aſſortis aux nôtres, dans les Pièces de Nicomède & d'Othon. Je ne ſuis donc pas ſurpris que la première de ces Pièces ait été repriſe de nos jours, avec plus de ſuccès que jamais; & je ſuis perſuadé qu'avec de légers changemens, Othon auroit preſque une égale réuſſite. Que Corneille, en compoſant ces deux Ouvrages, ait eu les vûes que je viens d'expoſer, je n'oſerois l'aſſurer; mais comme ſon génie inventeur le portoit à imaginer toujours quelque choſe de neuf, il ne vouloit jamais traiter un ſujet qui reſſemblât à ceux qu'il avoit exécutés, bien différent de ces Auteurs qui reproduiſent toujours les mêmes ſujets ſous différens noms. Les paſſions qui entrent dans le genre pathétique,

il les avoit épuiſées dans ſes premières Pièces ; il ne pouvoit pas aller plus loin, ni peindre mieux l'amour, la vengeance, la fureur, l'ambition & la grandeur d'ame ; il ne vouloit pas déchoir en ce genre ; il ſe rejeta donc ſur le genre politique, dont les beautés moins frappantes pour la multitude, n'en ſont pas moins précieuſes aux eſprits ſenſés, aux hommes ſages qui font moins d'uſage de leurs paſſions que de leur raiſon. Enfin l'âge même de Corneille l'y invitoit. Dans la jeuneſſe, on peint mieux les paſſions ; dans un âge plus mûr, on peint mieux les mœurs. Homère fit l'Odyſſée après l'Iliade ; Corneille a fait Nicomède après Cinna : mais il falloit le génie de Corneille, pour réuſſir en un genre d'autant plus difficile, qu'il n'a aucune reſſource pour ſéduire, qu'il ne parle point au cœur, & qu'il s'adreſſe à un juge beaucoup plus ſévère, qui eſt l'eſprit. Auſſi le ſeul Corneille, *Britannicus* à part, a-t-il pu traiter ce genre avec quelque ſupériorité, tandis que pluſieurs Auteurs ont eu des ſuccès dans le genre pathétique. Ainſi ces Tragédies, que Voltaire affectoit de condamner,

parce qu'il n'avoit rien pu faire en ce genre qui en approchât, ne prouvent pas moins la grandeur & l'étendue de l'eſprit de Corneille, que ſes autres Pièces ne prouvent la force & l'élévation de ſon génie.

Pour revenir à la critique de Voltaire, Corneille penſoit que l'intrigue d'une Tragédie doit être tirée du fond du ſujet, avoir la même teinte de couleur, ſervir à l'étendre & à le déployer, non à l'obſcurcir & à l'étouffer. Une intrigue, comme celle de Rodogune ou de Polyeucte, auroit-elle pu s'allier avec le caractère de Nicomède ? Ses railleries ſi fières, ſon ironie tranquille auroient-elles pu naître d'un ſujet terrible & touchant ? La diſparate n'eût-elle pas été choquante ? Je conçois bien qu'un Héros, au comble du malheur, peut encore relever la force de ſon caractère par un courage calme & par une fierté ironique. Gatimozin ſur des charbons ardens, peut dire : *Et moi, ſuis-je ſur un lit de roſes ?* Mais de pareils traits trouveront-ils ſouvent à ſe placer dans l'intrigue d'une Tragédie ? Et tandis qu'on ſera vivement ému par des paſſions fortes & des

ſituations touchantes, écoutera-t-on avec plaiſir les railleries, quelque nobles qu'elles ſoient, d'un Perſonnage qui veut jeter du mépris ſur ſes ennemis ? Corneille avoit trop de génie pour imaginer une intrigue qui eût contrarié le caractère de Nicomède : il produit dans cette Pièce l'effet entier qu'il vouloit produire, la plus grande admiration pour ſon Héros ; il s'eſt donc ſervi du moyen le plus vrai, puiſque ſon but eſt rempli.

Si Voltaire a manqué ſon caractère de Mahomet, c'eſt qu'il a mis en œuvre un moyen faux pour le développer ; & cela pour répandre beaucoup de pathétique ſur ce ſujet, dont il craignoit l'auſtérité. Outre que le nœud de ſon intrigue eſt trop romaneſque & n'a pas une lueur de vraiſemblance, cette même intrigue avilit Mahomet & le rend abſurde : car ce faux Prophète s'annonçant d'abord pour un ambitieux & un politique habile, dont la tête eſt remplie des plus grands projets ; & ne trouvant enſuite d'autre reſſource pour *ſéduire tous les eſprits*, que de faire aſſaſſiner un père par ſon fils, ſans ſonger qu'il ne peut retirer de cet attentat

d'autre fruit que d'être abhorré, eſt non ſeulement odieux en pure perte, puiſque ſon propre intérêt combat cette atrocité; il eſt encore petit & mépriſable, parce qu'il ne met aucune grandeur réelle ni apparente dans ſa vengeance, & qu'il va, par les moyens les plus vils & les plus ſcélérats, directement contre ſon but, qui eſt *d'enchaîner les cœurs & de ſéduire les eſprits.* L'objet de cette Tragédie, à juger par les premiers Actes, étoit pourtant de peindre Mahomet d'une manière impoſante, & d'inſpirer pour lui encore plus d'admiration que de haine : car nous ſavons qu'au théatre on ne doit jamais faire mépriſer le Héros principal, lors même qu'on veut le rendre odieux. Ainſi l'Auteur a imaginé une intrigue contraire à l'objet de ſa Tragédie; & le pathétique de la Pièce avilit le caractère du Héros.

Il ne ſuffit donc pas d'inventer des reſſorts attachans; il faut que ces reſſorts ſoient analogues au ſujet. On peut donc, avec des ſituations tragiques, ne pas faire une bonne Tragédie. Si, d'après ce principe, on veut examiner les Pièces de Voltaire, on verra que

dans preſque toutes, le pathétique porte à faux, ſoit parce qu'il eſt amené par des moyens contre nature, comme dans Adélaïde du Gueſclin; ſoit parce qu'il eſt contraire à la vraiſemblance, à la poſſibilité, comme dans Zaïre & Alzire; ſoit parce qu'il eſt ſubordonné à l'attirail du ſpectacle, à la pantomime, comme dans Sémiramis; ſoit enfin parce qu'il répugne à l'objet principal de la Pièce, comme dans Mahomet.

Faites ſubir la même épreuve aux Tragédies de Racine & de Corneille, & vous verrez ſi elles y ſuccomberont. Toutes vous offriront un pathétique proportionné à la force du ſujet, & non pas introduit à toute force dans le ſujet. Vous y verrez les ſituations plus ou moins fortes, plus ou moins terribles, naître de l'action même & du caractère des Perſonnages; jamais l'action ni les caractères ſubordonnés aux ſituations. Le pathétique de Britannicus n'eſt pas celui d'Andromaque; dans Mithridate, il n'eſt pas le même que dans Iphigénie, &c. Chacune de ces Tragédies a ſa couleur propre qui ſort du ſujet. Racine a mieux aimé que Bérénice

fût moins tragique, & ne pas y jeter des ſituations d'une couleur diſparate & différente du fonds de la Pièce. Voltaire, dans ſes remarques ſur Bérénice, blâme Racine de n'avoir pas donné aſſez de force aux plaintes & aux reproches que cette Princeſſe fait à Titus ; il auroit voulu qu'elle ſe fût exprimée avec la véhémence de Roxane ou d'Hermione. Il ne voyoit pas que Racine, qui connoiſſoit ſi bien les nuances des caractères & des paſſions, s'il eût donné à une femme remplie de graces, de délicateſſe & de douceur, les ſentimens & le ton d'une femme fière & emportée, auroit forcé ce caractère & manqué ſon ſujet.

Voltaire n'a preſque pas connu cette unité précieuſe qui caractériſe les productions de la Nature, & que les hommes de génie ont toujours imitée avec ſoin dans leurs Ouvrages. Son pathétique romaneſque eſt à peu près au même degré dans toutes ſes Pièces, parce qu'il n'eſt pas inhérent à chacune, & qu'il y eſt attaché par des moyens étrangers au ſujet. Les mêmes ſituations ſe retrouvent dans Ninias qui a tué ſa mère, dans Séide qui a

tué ſon père, quoique les ſujets des deux Tragédies ſoient bien différens. La Tragédie de Luſignan eſt un hors-d'œuvre dans Zaïre. Le dénouement d'Alzire ne tient point au fond du ſujet; il eſt opéré par un changement de caractère dans Guſman; & l'intérêt qu'il faut prendre à la dernière ſcène, pour ce Guſman qu'on a mépriſé pendant toute la Pièce, contrarie les ſentimens, & détruit l'unité du pathétique. Quoique le dénouement de Mithridate ſoit à peu près celui d'Alzire, en ce que Mithridate mourant pardonne à ſon fils & à Monime, & les unit enſemble, comme Guſman unit Alzire & Zamore, après leur avoir pardonné; cependant le caractère de Mithridate n'eſt point contraire à ce dénouement. C'eſt un Prince jaloux, violent, mais magnanime, ſuſceptible de ſentimens généreux, & admiré dans le cours de la Pièce. S'il a réſolu la mort de Monime, c'eſt qu'il la croit d'intelligence avec Xipharès, & qu'il penſe que Xipharès le trahit; mais quand il voit au contraire que ce fils, toujours digne de ſon père, devient ſon vengeur en arrachant la victoire

aux Romains, il change naturellement de deſſein, conſerve les jours de Monime, & la regarde comme le plus digne prix de la valeur de ſon fils. La mort lui fait accomplir la réſolution paſſagère qu'il avoit eue à la fin du quatrième Acte.

Quoi ! ne vaut-il pas mieux, puiſqu'il faut m'en priver,
La céder à ce fils que je veux conſerver ?

Ce dénouement n'a donc rien d'étranger au caractère de Mithridate, & tient parfaitement au reſte de la Pièce ; mais celui d'Alzire ne peut être opéré que par un coup de la grace dans l'odieux & mépriſable Guſman.

Un autre défaut conſidérable, c'eſt que le pathétique n'eſt point fondu par des nuances, ni amené par gradation dans les Tragédies de Voltaire, comme il l'eſt dans celles des grands Maîtres. Vous avez vu de quelle manière il eſt préparé dès la première ſcène de Cinna, & va toujours en croiſſant : vous verrez la même choſe dans les trois premiers Actes des Horaces, dans le Cid, dans Polyeucte, dans Rodogune, dans toutes les Tragédies de Racine. C'eſt ce qu'on peut

appeler *unité de couleur* dans la peinture des paſſions tragiques. Les premières nuances ſe lient & ſe fondent par degrés avec toutes les autres. L'entrée de Phédre annonce ſur quel ton doit être monté le pathétique de la Pièce, & ce ton ſe ſoutient progreſſivement juſqu'au cinquième Acte. Il en eſt de même d'Iphigénie, d'Andromaque, de Bajazet, d'Athalie, & même de Bérénice. Chacune de ces Pièces offre une nuance de pathétique différente, & chaque nuance eſt parfaitement annoncée & graduée, du commencement juſqu'à la fin de chaque Tragédie. Aucune de celles de Voltaire ne vous préſentera cette unité de couleurs, ni ces nuances progreſſives; mais toujours une couleur tranchante & diſparate, & le pathétique de ſes ſituations mal annoncé par le ton de ſes premiers Actes, ou démenti par la ſuite. Quel rapport les derniers Actes d'Œdipe ont-ils avec les premiers? Quelle liaiſon de couleurs y a-t-il entre le premier Acte de Brutus & les trois ſuivans? Le premier Acte de Zaïre annonce-t-il en aucune manière l'eſpèce de pathétique qui régnera dans les deux derniers? Dans tout le

cours de la Pièce d'Alzire, peut-on s'attendre au pathétique du dénouement? Les deux premiers Actes de Mahomet, qui ſont tout en raiſonnement, ne tranchent-ils pas avec les autres, comme le blanc avec le noir? Et le pathétique du troiſième Acte de Mérope, aſſez bien annoncé par les précédens, ne s'éteint-il pas tout-à-coup vers le milieu du quatrième Acte?

De là il réſulte que le total d'une Tragédie de ce Poëte ne produit pas, à beaucoup près, une émotion auſſi profonde, auſſi durable qu'une Tragédie de Racine ou de Corneille. L'impreſſion qu'il vous laiſſe n'eſt point une, pleine, continue, comme celle des deux autres; elle eſt momentanée, interrompue, donnée par ſecouſſes, contrariée par le défaut d'unité & d'enſemble, ſans compter les autres défauts: & par cette raiſon, quoiqu'il expoſe ſur la ſcène des ſituations plus fortes en général que les leurs; quoiqu'il force les coups de théatre les plus tragiques d'entrer dans ſes Drames; il ne ſe rend point maître du cœur, il n'attache, ni ne pénètre, ni ne touche, ni n'entraîne au

même degré que Corneille & Racine : en un mot, il a quelques parties plus théatrales, mais non pas un enſemble auſſi tragique.

Il ne faut point confondre l'effet théatral avec le pathétique : celui-ci réſulte de l'enſemble d'une Tragédie, lorſqu'une paſſion eſt portée au comble par une progreſſion non interrompue. Des ſituations brillantes peuvent faire beaucoup d'effet au théatre ; mais quand elles ne ſont pas fondues dans la peinture d'une paſſion, quand elles ne ſemblent pas jaillir de la paſſion même, elles ne produiſent point le pathétique dont l'effet théatral n'eſt qu'une ébauche. Cet effet ſurprend, parce qu'il eſt inattendu ; il excite la curioſité & les applaudiſſemens ; mais il n'a pas ſu pénétrer peu à peu dans le cœur, le remuer profondément, & en tirer des larmes que le pathétique ſeul peut faire répandre. L'effet théatral eſt le fruit de l'eſprit, un réſultat de combinaiſons ingénieuſes qui peuvent porter le tragique juſqu'où l'eſprit eſt capable de le porter : le pathétique n'eſt accordé qu'au génie, qui le puiſe au ſein de la Nature.

Ce

Ce n'eſt donc point par quelques parties, c'eſt par l'enſemble qu'il faut juger ſi un Poëte eſt plus tragique qu'un autre. Ce que je dis de la Tragédie, on peut l'appliquer à tous les Arts. Sans cela, on ſeroit expoſé à porter mille faux jugemens : on ſe croiroit en droit de préférer à un Peintre ſublime, un Peintre ingénieux, parce que celui-ci auroit donné à quelques-uns de ſes perſonnages des attitudes plus brillantes. A juger par certains détails, on pourroit trouver plus de grandeur à Lucain qu'à Virgile, plus d'énergie à Sénèque qu'à Cicéron. Qui a jamais prétendu que Sophocle & Euripide fuſſent moins pathétiques, par exemple, que Sénèque le Tragique ? Perſonne juſqu'ici, que je ſache, n'a oſé avancer une ſi grande abſurdité. Cependant, ſi l'on vouloit chercher dans le Poëte Latin, on trouveroit des ſituations théatrales plus brillantes & peut être quelquefois plus belles que celles d'Euripide & de Sophocle. N'eſt-ce pas lui qui a imaginé la déclaration de Phédre à Hyppolite, qui n'étoit point venue à l'eſprit du Poëte Grec, & que Racine a ſi heureuſement embellie ? Mais, pour donner l'exemple d'une

ſituation vraiment pathétique, voyons, dans *la Troade*, la ſcène du troiſième Acte, lorſqu'Andromaque effrayée ſur le ſort de ſon fils que les Grecs ont condamné à la mort, le fait cacher dans le tombeau de ſon père.

» O cher Hector ! dit cette mère éplorée, » gardez le pieux larcin que votre épouſe » vous confie ; recevez auprès de vos cendres » fidelles cet enfant ſi chéri, pour le rendre à » la vie. Entrez, mon fils, entrez dans ce » tombeau. Pourquoi frémir ? Pourquoi dé- » daigner ce triſte aſile ? Vois ce qui reſte de » notre grandeur paſſée, un tombeau, un » enfant, une mère eſclave ! Il faut céder à » tant de maux. Oſe entrer dans le ſanc- » tuaire des manes de mon Hector. Si les » Deſtins nous favoriſent, il ſera ton aſile ; » s'ils veulent ta mort, ce ſera ton ſépulcre «.

Un moment après, Andromaque apperçoit Ulyſſe qui vient, de la part de l'armée, demander Aſtyanax ; & dans la violence de ſa crainte, cette mère prie ſon époux de cacher ſon fils dans les entrailles de la terre. Nous allons rapporter une grande partie de cette ſcène ſi intéreſſante & ſi tragique, en retran-

chant néanmoins tout le superflu stérile de l'ampoulé Déclamateur.

ULYSSE.

Ministre involontaire du Sort inhumain, je vous conjure, Madame, de ne point m'imputer ce que je vais vous dire; c'est la Grèce assemblée, ce sont vingt Rois qui vous parlent par ma bouche. Le fils d'Hector s'oppose à leur retour, les Destins le demandent. Les Grecs ne croiront jamais leur conquête affermie, ni la paix assurée; la crainte les tiendra toujours en défiance & en armes, tant que votre fils pourra relever l'espérance & le courage des Phrygiens.

ANDROMAQUE.

Sont-ce-là les oracles de votre Augure Calchas ?

ULYSSE.

Quand l'Augure Calchas se tairoit, Hector lui-même, ses exploits, sa race redoutable nous disent assez ce qu'il faut craindre. Les enfans des Héros sont nés pour l'être eux-

mêmes. Une cendre mal éteinte peut rallumer l'incendie. Je conçois vos douleurs ; mais la douleur eſt un juge intéreſſé. Peſez les raiſons des Grecs, & vous leur pardonnerez. Dix étés & dix hivers d'une guerre cruelle ont trop appris à des ſoldats vieillis dans les travaux d'un ſi long ſiége, à redouter Ilion, même ſous ſes débris. Un Hector à venir eſt un objet funeſte pour eux. Délivrez-nous de cette inquiétude qui ſeule arrête encore nos vaiſſeaux au rivage. Je vous demande un fils ; mais c'eſt la cruauté du Sort, & non la mienne. J'euſſe demandé Oreſte, ſi le Sort l'eût ordonné. Supportez un malheur que le Vainqueur lui-même a ſouffert avant vous (1).

ANDROMAQUE.

Plût aux Dieux que mon fils fût entre mes mains ! Duſſé-je voir ces mains meurtries ſous le poids des chaînes, être accablée de traits, environnée de flammes, jamais, non jamais ce cœur maternel ne trahiroit la Nature.

(1) Le ſacrifice d'Iphigénie.

O mon fils ! mon cher fils ! en quel lieu es-tu ? Quel eſt ton deſtin ? Es-tu errant avec les reſtes échappés de Troie ? Les flammes de ta Patrie t'auront-elles dévoré ? Le barbare Vainqueur s'eſt-il fait un jeu de verſer ton ſang ? Es-tu devenu la proie des vautours ?

ULYSSE.

Laiſſez la feinte, Madame ; vous ne tromperez pas Ulyſſe ; il connoît les ruſes des mères, & des Déeſſes même n'ont pu le tromper. Laiſſez, dis-je, ces vains détours. Où eſt votre fils ?

ANDROMAQUE.

Où eſt mon fils ? Barbare ! Où eſt Hector ? où eſt Priam ? où ſont tous les Phrygiens ? Tu n'en demandes qu'un, je les demande tous.

ULYSSE.

N'attendez pas que la violence vous arrache la vérité.

ANDROMAQUE.

Que craindre, quand on peut mourir, quand on le doit, quand on le veut ?

ULYSSE.

La mort qu'on voit de près abat ce grand courage.

ANDROMAQUE.

Si tu veux m'effrayer, menace-moi de vivre. La mort fait tous mes vœux.

ULYSSE.

Je le vois, le cœur d'une mère peut tout braver; mais ce même amour que vous avez pour un fils, les Grecs ne doivent-ils pas l'avoir pour leurs enfans? Et cette guerre qui m'a couté dix ans de périls & de fatigues, faut-il que mon fils Télémaque en ſoit un jour la victime, ſi votre fils reſpire?

ANDROMAQUE.

Eh bien, il faut donner cette joie à Ulyſſe & à tous les Grecs. O ma douleur! ceſſe de te contraindre. Cruels Atrides, jouiſſez de mes larmes; & vous, portez-leur avec plaiſir cette agréable nouvelle: Le fils d'Hector n'eſt plus.

ULYSSE.

Et ſur quelle aſſurance voulez-vous qu'ils me croient ?

ANDROMAQUE.

Puiſſe toute la cruauté du Vainqueur retomber ſur ma tête, ſi mon fils n'eſt privé de la lumière, s'il n'eſt parmi les morts, dans le fond du tombeau !

ULYSSE.

Il ſuffit. Puiſque la race d'Hector eſt éteinte, je vais annoncer aux Grecs une paix heureuſe & ſolide. (*A part*). Ulyſſe, que fais-tu ? Les Grecs te croiront-ils ? Et toi, qui crois-tu ? une mère.... Allons, rappelons notre eſprit, déployons notre induſtrie, nos artifices, tout Ulyſſe en un mot. La vérité ſe fait jour enfin ; ſondons le cœur d'une mère. Elle ſoupire, elle gémit, elle pleure, elle porte çà & là ſes pas incertains, & prête une oreille inquiète à tout ce qu'elle entend ; elle eſt plus craintive qu'affligée. Uſons de notre génie. (*Il revient à Andromaque*). Ma-

dame, l'uſage veut que l'on conſole les autres mères de la perte de leurs enfans; pour vous, je dois vous féliciter. Heureuſe dans votre malheur d'avoir perdu un fils qu'une mort cruelle attendoit ! Vous connoiſſez l'unique tour qui reſte de Troie : du ſommet de cette tour, il devoit être précipité.

ANDROMAQUE.

Je me meurs; mon ſang ſe glace dans mes veines.

ULYSSE (*à part*).

Elle frémit; la frayeur parle au cœur d'une mère; c'eſt par-là qu'il faut arracher la vérité : redoublons ſes terreurs. (*aux ſoldats*). Allez promptement, cherchez le fils d'Hector, que ſa mère veut nous cacher. Quelque part qu'il ſoit, découvrez ce dernier ennemi de la Grece. (*à part*). C'en eſt fait, ſon ſecret eſt deviné. (*haut*). Allez, dis-je, hâtez-vous, enlevez cet enfant. Pourquoi regarder ce tombeau, Madame ? Pourquoi trembler ? Votre fils n'eſt-il pas mort ?

ANDROMAQUE.

Plût au Ciel que j'euſſe à craindre pour

ſes jours ! Mais la frayeur m'eſt devenue naturelle. On perd difficilement une ſi longue habitude.

ULYSSE.

Eh bien, puiſque votre fils a prévenu, par une mort plus douce, l'expiation que ſon ſang devoit aux murs de Troie, puiſqu'il eſt hors d'état d'accomplir l'oracle de Calchas ; voici ce que Calchas ordonne : La flotte ne peut être purifiée, ni ſe flatter d'un heureux retour, qu'en appaiſant la mer par les cendres d'Hector diſperſées dans les ondes. Qu'on briſe & qu'on détruiſe entièrement ſon tombeau.

ANDROMAQUE (*à part*).

Ah Dieux ! que vais-je faire ? O cendres d'un époux ! ô mon fils ! vous déchirez également mon cœur.

ULYSSE.

Le temps preſſe, Madame ; j'obéis à l'Oracle ; je vais renverſer ce tombeau.

ANDROMAQUE.

Quoi, barbares ! ce tombeau que vous m'avez vendu ?

ULYSSE.

Dans l'inſtant même, il n'en reſtera que les débris.

ANDROMAQUE.

Les cruels ! c'étoit-là le ſeul crime qu'ils n'euſſent pas encore oſé. Les temples, les autels, les Dieux mêmes qui vous favoriſoient, vous avez tout violé ; votre fureur impie avoit épargné les tombeaux. Mais je m'oppoſerai à votre barbarie ; mes foibles mains braveront vos armes ; je trouverai des forces dans mon déſeſpoir ; je me jetterai au milieu de ces ſoldats ; & ſi la mort me rejoint à mon époux, compagne de ſa cendre que j'aurai défendue, j'expirerai avec joie ſur ſon tombeau.

ULYSSE.

Soldats, qui vous arrête ? Seroient-ce les

cris & la vaine fureur d'une femme ? Hâtez-vous d'obéir.

ANDROMAQUE.

C'eſt moi, c'eſt moi, barbares, qui dois tomber ſous vos coups. Hector, ah ! cher Hector ! ſors du fond des Enfers, fends la terre à l'inſtant, & viens terraſſer Ulyſſe ; ton ombre ſuffira.

ULYSSE (*à un ſoldat*).

Allons, détruis tout juſqu'aux fondemens.

ANDROMAQUE (*à part*).

Que fais-tu, mère inſenſée ? Veux-tu envelopper dans la même ruine ton fils & ton époux ? Peut-être fléchiras-tu les Grecs par tes prières. Ah ! le poids du tombeau va écraſer mon fils..... Ulyſſe, je tombe à vos pieds, moi qui jamais n'embraſſai les genoux du Vainqueur. Prenez pitié d'une mère ; ne rebutez point ſa prière & ſes pleurs. Plus les Dieux vous ont élevé, moins vous devez accabler les malheureux. Ce qu'on accorde à l'infortune, on le donne à ſoi-même.

Qu'ainſi puiſſe vous recevoir la couche fidelle de votre chaſte épouſe ! Qu'ainſi puiſſe le vieux Laërte prolonger ſes jours pour vous embraſſer ! Qu'ainſi votre jeune Télémaque trouve ſa joie à vous revoir, & que faiſant toutes vos délices, il paſſe ſon aïeul en âge, & ſon père en eſprit ! Ayez pitié d'une mère, hélas ! Un fils eſt le ſeul bien qui lui reſte.

ULYSSE.

Livrez le, Madame, & j'entendrai votre prière.

ANDROMAQUE.

Viens, mon fils, cher tréſor d'une mère, ſors des ténèbres où je t'avois en vain caché. Voilà donc, ô Ulyſſe ! la terreur de vos mille vaiſſeaux, un enfant ! Soumettez-vous, mon fils, embraſſez les genoux d'un maître ; n'eſtimez plus honteux ce que veut la Fortune. Oubliez vos aïeux & leur puiſſance ; oubliez Priam & ſon vaſte Empire ; oubliez votre père Hector : vous voilà captif, prenez des ſentimens conformes à votre état ; & ſi l'âge vous empêche de ſentir l'horreur du trépas

qui vous menace, apprenez du moins, apprenez d'une mère à pleurer, &c.

Nous ne rapportons point le reſte de la ſcène, qui n'eſt plus qu'une froide & ennuyeuſe déclamation; mais enfin la ſituation qu'on vient de voir eſt d'un effet admirable. L'intérêt, la curioſité, le pathétique, le mouvement théatral, le ſpectacle, tout s'y trouve. Cependant Sénèque, pour cette invention, & pour quelques autres auſſi heureuſes, ne doit pas plus être préféré à Euripide & à Sophocle, que Voltaire ne doit l'emporter ſur Corneille & Racine, pour quelques beautés théatrales dont il aura pu décorer la Tragédie; tandis qu'il la dégradoit de tant de manières, & qu'il en ruinoit les fondemens, qui ſont la vraiſemblance & la Nature.

Nous ne devons pas oublier de parler des *reconnoiſſances*, qui ſont devenues, à force d'être prodiguées, un moyen trivial de pathétique. Les Anciens en ont fait uſage, mais ſobrement, lorſqu'elles ſortoient ſi naturellement du ſujet, que c'eût été un défaut de les négliger; & ſur-tout lorſqu'elles n'avoient

rien qui choquât la vraiſemblance, comme dans l'Electre de Sophocle, & l'Iphigénie en Tauride d'Euripide. Là elles ne cauſent point une ſurpriſe romaneſque, ainſi que dans nos Drames; mais elles contribuent à augmenter la terreur ou la pitié : car rien de plus touchant que de pleurer ſur les cendres qu'on croit celles d'un frère, devant ce frère même; & rien de plus pathétique & de plus terrible, que de reconnoître ſon frère, au moment qu'on va l'immoler.

C'eſt une choſe remarquable que Racine & Corneille ont fait ſi peu de cas d'un moyen pratiqué ſur tous les théatres, qu'ils ne l'ont jamais employé. Cela peut venir de deux cauſes : l'une, que ces reconnoiſſances étoient déjà un moyen uſé avant eux ſur le théatre François, & qu'elles étoient devenues ridicules par l'abus qu'en avoient fait dans leurs Romans & dans leurs Tragédies La Calprenède & Scudéri. L'autre raiſon eſt qu'ils étoient très-amoureux de la vraiſemblance, & qu'ils ſentoient l'extrême difficulté de rendre vraiſemblables ces reconnoiſſances merveilleuſes. Ils trouvoient auſſi que, dans

les Pièces à reconnoiſſances, les premiers Actes ſont chargés de préliminaires aſſez froids, & de longues expoſitions ; que le pathétique eſt reculé juſqu'aux derniers Actes, ce qui répand encore du vuide & de la langueur ſur les autres. A ces ſujets preſque toujours romaneſques, où l'action marche long-temps dans les ténèbres, ils préféroient ceux où les paſſions peuvent agir à viſage découvert, où l'on ſait à qui l'on en veut, où les ſentimens & les caractères ſe choquent ouvertement, & produiſent d'un bout à l'autre ces combats, ces flux & reflux, ces agitations continuelles, ces grandes & fortes émotions qui renouvellent à tous momens & redoublent la pitié & la terreur.

» Je ſais, dit le grand Corneille dans ſon » ſecond Diſcours, que l'*agnition* (1) eſt un » grand ornement dans les Tragédies ; Ariſ- » tote le dit ; mais il eſt certain qu'elle a » ſes incommodités. Les Italiens l'affectent » en la plupart de leurs Poëmes, & perdent » quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont,

(1) Reconnoiſſance.

» beaucoup d'occaſions de ſentimens pathé-
» tiques qui auroient des beautés plus conſi-
» dérables. Cela ſe voit manifeſtement en
» *la Mort de Criſpe*, faite par un de leurs
» plus Beaux-Eſprits, Jean-Baptiſte Chiral-
» delli, & imprimée à Rome en l'année
» 1653. Il n'a pas manqué d'y cacher à Conſ-
» tantin la naiſſance de Criſpe, & d'en faire
» ſeulement un grand Capitaine, qu'il ne
» reconnoît pour ſon fils qu'après qu'il l'a
» fait mourir. Toute cette Pièce eſt ſi pleine
» d'eſprit & de beaux ſentimens, qu'elle eut
» aſſez d'éclat pour obliger à écrire contre ſon
» Auteur, & à la cenſurer ſi-tôt qu'elle parut.
» Mais combien cette naiſſance cachée ſans
» beſoin, & contre la vérité d'une Hiſtoire
» connue, lui a-t-elle dérobé de choſes plus
» belles que les brillans dont il a ſemé cet
» Ouvrage ! Les reſſentimens, le trouble,
» l'irréſolution & les déplaiſirs de Conſtantin
» auroient été bien autres à prononcer un
» arrêt de mort contre ſon fils, que contre un
» ſoldat de fortune. L'injuſtice de ſa préoc-
» cupation auroit été bien plus ſenſible à
» Criſpe, de la part d'un père, que de la

part

» part d'un Maître ; & la qualité de fils aug-
» mentant la grandeur du crime qu'on lui
» impoſoit, eût en même temps augmenté
» la douleur d'en voir un père perſuadé.
» Fauſle même auroit eu plus de combats
» intérieurs pour entreprendre un inceſte,
» que pour ſe réſoudre à un adultère ; ſes
» remords en auroient été plus animés, &
» ſes déſeſpoirs plus violens. L'Auteur a re-
» noncé à tous ces avantages, pour avoir
» dédaigné de traiter ce ſujet, comme l'a
» traité de notre temps le Père Stéphonius,
» Jéſuite, & comme nos Anciens ont traité
» celui d'Hippolite ; & pour avoir cru l'éle-
» ver d'un étage plus haut, ſelon la penſée
» d'Ariſtote, je ne ſais s'il ne l'a point fait
» tomber au deſſous de ceux que je viens de
» nommer «.

Les Auteurs qui ſont venus après Corneille & Racine, ne s'accommodant point d'un genre de Tragédie qui demandoit une profonde connoiſſance des paſſions, une grande étendue d'eſprit, & beaucoup de force de génie, ont ramené au théatre les reconnoiſſances avec les intrigues romaneſques

des prédéceſſeurs de Corneille. On a vu des Pièces dans leſquelles chaque Acte préſentoit une ſituation de reconnoiſſance; & les Perſonnages n'y faiſoient pas d'autres façons pour ſe reconnoître, que de dire : *O ma fille ! ô mon père ! ô ma ſœur ! ô mon frère ! eſt-ce vous ? Quoi ! c'eſt elle ? Oui, c'eſt moi ; c'eſt lui-même.* Regnard a plaiſamment parodié ces ridicules rencontres, dans ſon Démocrite amoureux, où Strabon dit à Cléanthis, qu'il retrouve après vingt ans d'une ſéparation volontaire :

Madame, par haſard, n'êtes-vous point ma femme ?

& Cléanthis répond :

Monſieur, par aventure, êtes-vous mon époux ?

Il faut convenir que Crébillon n'a guère fait de Tragédies, ſans y inférer plutôt deux ou trois reconnoiſſances qu'une, & que la vraiſemblance y eſt ſouvent offenſée. Voltaire ayant vu que ces ſituations emportoient les ſuffrages des femmes & des jeunes gens, enchérit tant qu'il put ſur Crébillon, & ménagea encore moins la vraiſemblance

& la raiſon. Dans Zaïre, c'eſt une reconnoiſſance qui fait, au ſecond Acte, une ſeconde expoſition. Dans Alzire, on peut compter quatre reconnoiſſances. Dans le nombre conſidérable de ſes autres Pièces, il y en a très peu où les incidens merveilleux & les monſtrueuſes invraiſemblances qu'il entaſſe l'une ſur l'autre, ne ſoient les motifs & les reſſorts de quelques reconnoiſſances.

Je n'en dirai pas plus ſur cet article; je ne penſe pas qu'on trouve une raiſon de préférer Crébillon & Voltaire à Racine & à Corneille, dans l'abus exceſſif qu'ils ont fait d'un moyen aſſez pathétique par lui même, quand il eſt naturel & bien ménagé, mais que les deux Maîtres de notre Scène ont trouvé incompatible avec de plus grandes beautés, & qu'ils ont abandonné aux Poëtes romaneſques, plus amoureux d'intrigues & de coups de théatre, que de la Nature & de la vérité.

Le point le plus difficile à fixer par les loix du goût, c'eſt le degré de pathétique où la Tragédie doit s'arrêter. Ce degré varie beaucoup, ſelon les Siècles & les Nations.

Plus un peuple eſt ſenſible & facile à émouvoir, plus il faut tempérer la terreur par la pitié; plus il faut toucher ſon cœur par l'imagination, & moins il faut étaler à ſes yeux de meurtres & de tableaux effrayans. Ce chœur des Euménides qui jeta un ſi grand effroi dans le ſpectacle d'Athènes, auroit à peine ému des Béotiens. Il n'eſt pas étonnant que, chez les Romains accoutumés aux combats des Gladiateurs, & aux atrocités des proſcriptions, Sénèque, en dépit du précepte d'Horace, ait préſenté Médée tuant de ſang froid un de ſes enfans aux yeux de ſon époux. A quoi peut-on attribuer toutes ces repréſentations de carnage, toutes ces peintures hideuſes & révoltantes, qui font du théatre de Londres un véritable cimetière, ſinon à la dureté ſombre & féroce de la populace Angloiſe ?

Dans le temps de nos guerres civiles, on aimoit aſſez à voir dans les Pièces de Hardi, des combats, des meurtres, des viols, & d'autres tableaux de ce genre. Les premiers Ouvrages de Corneille offrent encore quelques peintures d'un goût auſſi barbare. Quand

les eſprits ſe furent adoucis, quand les François revinrent à leur caractère, le goût des ſpectacles changea entièrement. Qu'y a-t-il de plus différent de lui-même, que l'Auteur de Clitandre & l'Auteur du Cid? Le même peuple qui avoit ſouffert & peut-être applaudi, dans Clitandre, un certain Pymante qui veut faire violence à Doriſe ſur la ſcène, & cette Doriſe qui, avec ſon aiguille, creve un œil à ce Pymante, ne put ſupporter, quelques années après, dans Théodore, du même Auteur, l'idée ſeule d'une proſtitution, quoiqu'elle ne fût annoncée que par un récit, & qu'elle n'eût point d'effet.

Des eſprits élevés, avides de gloire, échauffés par la valeur & par des ſuccès éclatans, étoient naturellement émus par les grands ſentimens & la fierté ſublime des Héros de Corneille; ils trouvoient plus douces & plus nobles les larmes d'admiration que leur faiſoient répandre Auguſte, Cornélie, Sévère & Pauline, que celles qu'ils auroient données à des intrigues de Romans. Une paſſion bien développée, des caractères bien ſoutenus, un dialogue éloquent, animé, approfondi, ſuffiſoient

pour les intéreſſer vivement : ils ſe ſouciaient peu d'incidens extraordinaires, de ſurpriſes, de coups de théatre, dont l'effet eſt ſi médiocre, quand on les connoît une fois ; ils vouloient qu'on parlât à l'ame & à l'eſprit. De là ces ſcènes admirables & profondes, qu'on nomme aujourd'hui des converſations, pour excuſer nos ſcènes vuides & pantomimes, qu'on nomme de l'action. Il eſt vrai que le ton de galanterie qui devint général, força ces deux hommes de génie d'entrer dans certains détails langoureux & peu dignes de la Tragédie. Voilà le grand reproche qu'on peut leur faire, ainſi qu'à Crébillon, qui a pouſſé ce défaut bien plus loin que Racine, & n'a jamais ſu s'en corriger comme lui. Il eſt juſte de dire que Voltaire, après avoir payé quelque temps le tribut à ce mauvais goût, inſtruit enfin par l'exemple d'Athalie, a tâché de purger notre Scène de ces miſérables fadeurs.

Le François, ſenſible & délicat, fut longtemps à ſe contenter d'un ſpectacle où les ſentimens touchans, paſſionnés & ſublimes l'emportoient de beaucoup ſur les ſituations

terribles & déchirantes. Peut-être cette délicateſſe fut-elle portée un peu trop loin, & peut-être empêcha-t-elle Racine de faire marcher d'un pas égal, ſur notre ſcène, la terreur & la pitié : il s'attacha davantage à celle-ci, pour plaire à ſon Siècle ; & négligeant quelquefois l'autre, il reſta, dans cette partie, au deſſous des Grecs, qu'il imitoit ſi bien d'ailleurs, & qu'il a ſouvent ſurpaſſés.

Ce fut cette ſenſibilité vive & délicate dans les eſprits, qui s'effraya d'abord des noires couleurs de Crébillon, & qui rejeta avec horreur la coupe ſanglante d'Atrée. On ne veut être ému au ſpectacle, que pour ſon plaiſir ; la *terreur* même y doit être *douce*, ſelon l'expreſſion de Deſpréaux. Ainſi, quand une émotion eſt pénible & douloureuſe, il eſt ſûr qu'elle paſſe le degré de force convenable aux Spectateurs à qui on la procure. Attirer les honnêtes gens aux plaiſirs du théatre, pour leur préſenter des peintures atroces, c'eſt les forcer, pour ainſi dire, d'aller avec la canaille aux ſpectacles cruels & honteux de la Grève. Jamais les Athéniens n'euſſent ſouffert cette ſituation horrible

d'un père à qui le ſang de ſon fils eſt offert en breuvage par ſon propre frère. Crébillon, égaré par Sénèque, paſſa le but preſque en entrant dans la carrière ; voulant aller plus loin que Racine, il alla trop loin, & fut obligé de revenir ſur ſes pas ; il ſe contint enſuite dans les juſtes bornes qui ſéparent la terreur de l'horreur. Dans Electre, & ſur-tout dans Rhadamiſte, il ſut adoucir par la pitié ſes couleurs ſombres & terribles ; &, ſans être auſſi pathétique que Racine, dans l'enſemble de ſes Pièces, il donna un degré de plus d'énergie à la terreur tragique.

Cependant notre Nation, amollie par le luxe, perdit en même temps de ſa délicateſſe & de ſa ſenſibilité. Il paroît étonnant, & néanmoins il eſt très-vrai, que la molleſſe & le luxe, qui engendrent l'égoïſme, rendent peu à peu inſenſible, dur avec froideur, & cruel par indifférence. Non ſeulement on s'accoutuma aux noires couleurs de Crébillon, on voulut encore des émotions plus fréquentes, des ſecouſſes plus fortes ; on eut beſoin de toutes ſortes de reſſorts extraordinaires, pour remuer des cœurs froids, & pour attacher des eſprits

diſtraits, en qui le ſentiment, dès long-temps émouſſé, ſe trouvoit enfin uſé & preſque anéanti. Voltaire fit reſſource de tout; il voulut mêler les trois genres de Corneille, de Racine & de Crébillon, & par-deſſus tout cela, il appela à ſon ſecours les intrigues des Romans, les coups de théatre, les ſituations extraordinaires, la pantomime, les décorations, & toutes les licences Anglicanes. Mais, quoiqu'il ait ſouvent enſanglanté la ſcène, quoiqu'il y ait expoſé des parricides & des meurtres effrayans, il n'a jamais porté la terreur plus loin que Crébillon, & n'eſt point allé juſqu'à l'horreur du dénouement d'Atrée; ſoit par une certaine ſageſſe de goût, ſoit par la foibleſſe même de ſon pinceau, dont les couleurs ſont rarement égales à la force de ſes ſituations.

Peu à peu les horreurs & le carnage de la ſcene Angloiſe ont paſſé ſur la nôtre. On y a vu des meurtres dès le premier Acte, & des cataſtrophes ſanglantes dans l'expoſition. Les coups de poignard ſe diſtribuoient de ſcène en ſcène; les duels à mort, les aſſaſſinats ont été expoſés aux yeux du Spec-

tateur ; le théatre eſt devenu une boucherie : tout cela avec l'applaudiſſement du Public. Je ne ſais pourquoi on a fait difficulté de remettre ſur ce même théatre la Tragédie d'Atrée, & la coupe pleine de ſang, depuis qu'on a fait paroître un mari jaloux & plein de rage, qui donne à ſa femme un vaſe où nage dans le ſang le cœur de ſon amant, & qu'on voit cette malheureuſe repaître ſes yeux avec délices de ce cœur tout ſanglant. On dit même que l'Actrice, pour ſe faire plus d'illuſion, & pour ſe pénétrer davantage de cette ſituation ſi dégoûtante, fait mettre dans le vaſe qu'elle a ſous les yeux, un cœur de veau tout enſanglanté. Il ne manqueroit plus, pour rendre ce ſpectacle complet, que de répandre ce vaſe, ce cœur & tout ce ſang ſur le théatre.

Ainſi, moins un Peuple eſt ſenſible, moins il a de goût & d'imagination, & plus il a beſoin, pour être ému, de ſecouſſes violentes & de tableaux effrayans. La pitié ne fait plus d'impreſſion ſur ſon cœur, la terreur l'ébranle à peine, & l'horreur ſeule peut lui donner, non pas une émotion, mais une commotion.

De tout cela il ne faut pas conclure que le degré de pathétique convenable à la Tragédie, devienne arbitraire ſelon les temps & les Nations ; car le bon goût ne ſe regle point ſur les plaiſirs bizarres ou dépravés d'un Peuple dégénéré ou barbare. Pour établir ce degré précis, on cherchera le Peuple qui aura eu le plus de ſenſibilité ſans une delicateſſe outrée ; & l'on verra juſqu'à quel degré ce Peuple aura ſouffert avec plaiſir le pathétique du ſpectacle. Alors on peut aſſurer que c'eſt-là le point précis au delà & en deçà duquel ſont les extrémités vicieuſes. Or il ne paroît pas que juſqu'ici il ait exiſté aucun Peuple qui ait eu le ſentiment plus vif & plus délicat, que les Grecs : vous voyez que, dans leur Théatre, le pathétique eſt un mélange de pitié & de terreur. Le point où il s'arrête eſt celui où la pitié dégénéreroit en foibleſſe & en fadeur, & la terreur en atrocité & en horreur. On peut donc aſſurer que les Grecs ont trouvé ce degré précis, ce juſte milieu que le bon goût demande, & que les différens Peuples anciens ou modernes en ont plus ou moins

approché, ſelon qu'ils ont plus ou moins reſſemblé à ce Peuple favoriſé de la Nature, qui a ſervi de modèle en tout aux autres Nations, dès qu'elles ont eu honte de leur ſauvage ignorance.

Diſons un mot du pathétique bourgeois, qui n'a dû peut-être une grande partie de ſon ſuccès qu'à la vanité bourgeoiſe, confinée juſqu'alors au domaine du ridicule, & flattée de partager avec les Rois & les Héros le trône de la Tragédie.

Les enthouſiaſtes ſans talent ont élevé ce genre métif bien au deſſus du véritable tragique. Des raiſonneurs plus modérés, mais qui n'ont jamais eu qu'un goût variable & chancelant, reconnoiſſent, il eſt vrai, la ſupériorité du genre héroïque; mais ils accordent à la Tragédie bourgeoiſe un rang diſtingué, un caractère réel, & des beautés qui lui ſont propres.

Quelles ſont les beautés propres au tragique bourgeois? Des ſituations pathétiques où ſe trouvent des Perſonnages ordinaires. On ne peut pas dire que ces beautés ſoient propres à cette eſpèce de Drame, puiſqu'elles

ſont empruntées du pathétique eſſentiel à la vraie Tragédie. Le pathétique bourgeois n'eſt donc pas un genre ; c'eſt une dégradation du genre héroïque.

Je conçois néanmoins que ces ſituations, plus à la portée du commun des Spectateurs, peuvent les attriſter davantage que les malheurs des grands Hommes, plus éloignés de leur condition vulgaire. Mais qui ne voit d'abord que le but de l'Art eſt changé ? La Tragédie n'eſt point faite pour affliger ſeulement par le ſpectacle des maux de l'humanité ; mais pour nous conſoler, au milieu de nos larmes, en nous montrant des hommes, que leur rang élève au deſſus de nous, ſujets à de plus vives douleurs & à de plus grandes infortunes. Par là elle nous fortifie l'ame, & nous fait ſupporter plus doucement nos misères ; elle ſert auſſi d'inſtruction aux Rois & aux Grands, en les rappelant, par la crainte des mêmes malheurs, à cette pitié qui ſeule peut nourrir dans leurs cœurs des ſentimens humains. La Tragédie bourgeoiſe ne fait rien de tout cela ; elle nous afflige en pure perte & ſans conſolation ; elle nous

arrache des larmes cruelles & pénibles ; d'une récréation elle fait un tourment ; au lieu de nous diſtraire de nos peines, elle les exagère par les couleurs les plus noires & les plus ſiniſtres ; au lieu d'exciter en nous cette humanité courageuſe qui nous ſoutient contre nos propres maux, & nous fait compatir à ceux d'autrui, elle nous entraîne au découragement, à la miſanthropie, au dégoût des autres, & à l'ennui de nous-mêmes.

Je ſens bien qu'à un Peuple dur, féroce, concentré en lui-même, il faut des moyens violens pour le forcer à la ſenſibilité ; il faut lui préſenter des calamités domeſtiques, des malheurs qui le touchent de plus près, pour l'intéreſſer à ſes ſemblables : cela ſeul peut excuſer en quelque ſorte les Auteurs Anglois qui ont imaginé la Tragédie bourgeoiſe, après avoir échoué dans la bonne Tragédie. Mais à une Nation naturellement douce & portée à l'humanité, chez qui les vices en général n'ont rien de ſombre & de cruel, où les exemples de la ſcélérateſſe bourgeoiſe ſont rares, & frappent d'effroi tous les eſprits quand ils viennent à éclater,

pourquoi montrer ſur le théatre des tableaux qui révoltent dans la ſociété, & des mœurs qui répugnent au caractère national ? Pourquoi accoutumer les Spectateurs à la vue de ces obſcurs ſcélérats, dont les honnêtes gens détournent les yeux quand on les mène au ſupplice ?

Si vos ſcélérats bourgeois nous intéreſſent, vous diminuez l'horreur du crime ; & cette conſéquence, qui eſt ſi peu dangereuſe en nous préſentant des Héros que nous ne pouvons imiter, le devient infiniment, quand vos Perſonnages ſe rapprochent de nous, & nous mettent à leur portée. N'ayant point de grands motifs qui les excuſent, il faut qu'ils nous ſéduiſent par la ſeule pitié que puiſſe exciter le coupable, en ce qu'il eſt malheureux ; mais cette pitié n'eſt-elle pas capable d'amollir la haine qu'on doit aux méchantes actions, d'apprivoiſer avec la tentation de les commettre ? Et n'eſt-on pas bien près de juſtifier pour ſoi ce qu'on a preſque pardonné dans un autre ?

Remarquez bien que la condition du coupable plus rapprochée de la nôtre, fait tout

le danger de cette ſéduction qui naît de la pitié. Que le vertueux Caton ſe tue pour ne pas ſurvivre à ſa République, cet exemple eſt trop au deſſus de nous, pour nous engager à l'imiter ; mais que le Marchand Béverley s'empoiſonne, après avoir ruiné par le jeu, lui, ſa femme, ſa ſœur & ſon enfant, qu'il faſſe un étalage de tous les lieux communs qui peuvent lui faire pardonner le ſuicide ; ce tableau & ces diſcours ne vont-ils pas produire une impreſſion funeſte ſur le cerveau déjà égaré de ceux que les mêmes vices ont jetés dans la même ſituation ? Combien, depuis quelques années, n'avons-nous pas vu de fois ce crime du déſeſpoir ſuivre de près les excès du luxe, du jeu & des banqueroutes ? Ne doutons point que cette mode frénétique & barbare ne ſoit venue avec les mœurs & les imitations Angloiſes. On voit donc combien il importe de ne pas changer le caractère d'un Peuple. Les repréſentations théatrales peuvent avoir tant d'influence ſur cette altération, que je n'ai jamais conçu l'indifférence du Gouvernement à cet égard. Il y a un rapport étonnant entre le goût

&

& les mœurs. Un Cenſeur prépoſé pour arrêter tout ce qui ſeroit contraire au bon goût, rendroit un ſervice important aux mœurs de ſa Nation, & plus important qu'on ne l'imagine.

Après avoir montré comment le tragique bourgeois produit un mauvais effet moral, il n'eſt pas difficile de découvrir les vices de ce faux genre, relativement à l'Art.

Ses partiſans conviennent eux-mêmes qu'il ſe trouve reſſerré entre deux écueils preſque inévitables, la baſſe ſcélérateſſe & le romaneſque outré. Comment donc ceux qui courent la carrière dramatique ne fuiroient-ils pas, comme un précipice, un genre qui ſe trouve reſſerré entre ces deux écueils preſque inévitables ? Il eſt évident que les ſituations pathétiques peuvent ſeules ſoutenir la Tragédie bourgeoiſe : ainſi il faut accumuler ces ſituations par des incidens d'un romaneſque outré ; & des évènemens bourgeois n'étant point par eux-mêmes aſſez importans pour devenir tragiques, ſi les crimes atroces ne s'y mêlent, il faut auſſi tomber dans la baſſe ſcélérateſſe, puiſque les objets qui excitent

les paſſions criminelles du vulgaire, n'ont rien que de bas & de mépriſable. Tel eſt ce Béverley, qui s'empoiſonne pour avoir joué, comme un ſot, avec des fripons qui l'ont ruiné. Tel eſt ce miſérable Barneveld, qui aſſaſſine ſon oncle, ſon bienfaicteur, pour fournir aux dépenſes d'une vile courtiſane. Tels ſeroient auſſi les Brinvilliers, les Leſcombat, les Deſrues, ſi nous nous aviſions d'aller choiſir nos ſujets tragiques à la Conciergerie & à la Grève. La Tragédie doit exciter la terreur & la pitié; mais on n'a point de pitié pour un coquin digne du gibet ou de la roue, & ſon ſort ne peut inſpirer de la terreur qu'à ſes ſemblables. Les deux pivots du tragique bourgeois ne ſont donc que l'horreur & le mépris, deux affections pénibles pour le cœur humain, qui ne trouve du plaiſir dans la triſteſſe, qu'autant qu'il peut plaindre, aimer ou admirer les infortunés qui en ſont l'objet.

Le vice de baſſeſſe & d'horreur, inſéparable du genre, produit néceſſairement tous les autres, tels que l'exagération, l'emphaſe, la bouffiſſure, qui contraſtent continuellement

avec la petiteſſe, l'abjection & la puérilité. Si vos Perſonnages bourgeois ſont toujours dans la convulſion de la douleur, ils deviennent outrés, monotones, fatigans. Si leurs convulſions ont quelque relâche, il faut bien qu'ils deſcendent au ton de familiarité qui leur convient, & qui diſtingue la Comédie de la Tragédie; alors ce ton familier, ces détails domeſtiques ſont inſipides & ennuyeux : ils ne ſoutiennent pas l'attention, comme les grands objets de la Tragédie. Dans celle-ci, l'attention & l'intérêt ſont entretenus par la dignité & l'importance des détails héroïques; c'eſt Auguſte qui délibère s'il gardera ou s'il abdiquera l'Empire; c'eſt Mithridate qui développe ſes projets contre les Romains. L'admiration ne nuit point au pathétique : mais quand vous avez vu des Bourgeois paſſionnés emprunter le haut ſtyle pour déplorer leurs malheurs, tout ce qu'ils vous diſent enſuite de leur ménage, de leur commerce, de leurs petites affaires, vous paroît bien trivial & bien froid. La trivialité & le pathétique ne peuvent jamais s'allier. Ainſi, voilà deux nouveaux

écueils auſſi inévitables que les deux autres ; le ſtyle outré dans la paſſion, & la baſſeſſe du ſtyle dans tout ce qui n'eſt point paſſionné. De là, vous tirerez une concluſion facile ; c'eſt que ce nouveau genre, qu'on prétend le plus voiſin de la Nature, en eſt le plus éloigné, puiſqu'il réunit les deux extrêmes.

Ajoutez qu'il eſt impoſſible, ſans choquer la Nature, de donner une nobleſſe ſoutenue au pathétique bourgeois. Quoiqu'il ſoit vrai que, dans toutes les conditions, l'homme devienne éloquent, & quelquefois ſublime, quand la paſſion l'inſpire ; il eſt très-vrai auſſi qu'après les premiers éclats de la paſſion, tout homme vulgaire ſe remet au niveau de ſon eſprit & de ſa condition, & qu'une douleur bourgeoiſe s'exprime fort bourgeoiſement. Rien n'eſt donc plus faux & plus outré qu'un pathétique ſoutenu noblement dans la bouche d'un homme ordinaire ; & il ſeroit peut-être moins ridicule de faire des Tragédies familières, que des Tragédies bourgeoiſes.

Enfin il eſt ſûr qu'avec un demi-talent, on réuſſira mieux dans un genre qui n'exige

qu'une demi-force tragique, & qui couvre la foibleſſe du ſtyle par la baſſeſſe de l'intrigue & des perſonnages. Cet avantage que la Tragédie bourgeoiſe offre à la médiocrité, prouveroit ſeul la fauſſeté de ce mauvais genre, dans lequel il ne faut chercher d'ailleurs aucun mérite poétique. Auſſi ce genre facile a-t-il été embraſſé de tous ceux qui n'étoient pas nés Poëtes; ils ont même démontré qu'il valoit mieux le traiter en proſe; ils ont raiſon: ce tragique bourgeois n'eſt ni ſuſceptible ni digne de poéſie; & peut-être ne méritoit-il pas que je m'y arrêtaſſe un moment; car ſon règne eſt preſque déjà fini; il paſſera comme toutes les autres innovations d'un goût faux & ſtérile, qui ſe ſuccèdent & ſe détruiſent mutuellement.

Fin de la première Partie.

TABLE
DES CHAPITRES
ET
DES PARAGRAPHES

Contenus dans cette première Partie.

CHAPITRE PREMIER. *Des progrès de l'Art Tragique, & de ſa décadence,* page 1

CHAP. II. *De la Vraiſemblance théatrale,* 24

§. I. *Exemples de contradictions pris dans* ŒDIPE, 30

§. II. *De quelques-unes des invraiſemblances choquantes du plan de* BRUTUS, 35

§. III. *Invraiſemblances non moins choquantes du plan de* MÉROPE, 41

CHAP. III. *Continuation du même ſujet,* 51

§. I. *De* ZAIRE, 53

§. II. *De la Tragédie d'*ALZIRE, 64

CHAP. IV. *Nouvelles considérations sur la Vraisemblance théatrale*, 77
§. I. *Sur la sixième Scène du troisième Acte des* HORACES, 78
§. II. *Sur le second Acte de* CINNA, 81
§. III. *Sur la conduite de Sévère, dans la Tragédie de* POLYEUCTE, 94
§. IV. *Sur la troisième Scène du second Acte de* RODOGUNE, 101
§. V. *MAHOMET, chef-d'œuvre d'invraisemblance*, 111
CHAP. V. *De l'Action, ou du Mouvement Dramatique*, 136
CHAP. VI. *Du Spectacle, ou de l'Appareil théatral*, 154
CHAP. VII. *Du Pathétique de situation*, 173

Fin de la Table de cette première Partie.

(La seconde Partie de cet Ouvrage paroîtra au mois d'Octobre prochain).

DE

LA TRAGÉDIE.

DE

LA TRAGÉDIE,

POUR SERVIR DE SUITE

AUX

LETTRES

A VOLTAIRE.

Par M. CLÉMENT.

SECONDE PARTIE.

A AMSTERDAM,

Et se trouve à Paris,

Chez MOUTARD, Imprimeur-Libraire de la REINE, de MADAME, & de Madame Comtesse D'ARTOIS, rue des Mathurins, Hôtel de Cluni.

M. DCC. LXXXIV.

DE

LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE PREMIER.

DES différentes parties de l'Economie Dramatique.

NOUS avons parlé des principaux objets qui conſtituent l'Art Tragique, & des moyens les plus conſidérables qu'on a inventés ou renouvelés pour le dégrader parmi nous. La vraiſemblance eſt le point ſur lequel nous avons le plus inſiſté, parce qu'elle eſt le premier fondement de cet Art, & la baſe de toutes les autres règles, qui deviennent inutiles & frivoles, ſi la vraiſemblance n'exiſte plus. Nous avons accumulé les exemples pour ne

laiſſer aucun doute ſur cet article, & pour convaincre les eſprits les moins attentifs, que l'invraiſemblance, pouſſée juſqu'à l'abſurdité, eſt la principale cauſe du renverſement de la Tragédie. Nous avons fait voir enſuite, que l'excès d'action, de ſpectacle & de pathétique, dont les faux Connoiſſeurs font tant de cas aujourd'hui, eſt un triple défaut, né de l'invraiſemblance; qu'il y a beaucoup moins de progreſſion d'intérêt & de mouvement tragique dans une action chargée d'incidens romaneſques, que dans une action ſimple & naturelle; que, ſi le ſpectacle ne contribue point à augmenter l'intérêt, & ne ſort pas néceſſairement d'un plan raiſonnable, ce n'eſt plus qu'un vain attirail de décorateur, un preſtige puéril pour amuſer les yeux d'un peuple devenu enfant; que la ſource du pathétique étant dans la ſenſibilité du cœur humain, on entretient plus vivement & plus long-temps l'émotion par des moyens vrais & ſenſibles, que par un enchaînement de ſituations forcées & inexplicables; & qu'en exagérant la pitié & la terreur, on révolte également le cœur & l'imagination.

Avant que d'appliquer le principe général de la vraiſemblance aux règles particulières & aux différens détails du Poëme Dramatique, nous ne croyons pas inutile de propoſer, ſur l'accord du vraiſemblable & du merveilleux, quelques idees qui jetteront plus de lumière ſur ce que nous avons à dire de l'économie théatrale.

§. I.

De l'accord du merveilleux & du vraiſemblable.

L'accord du merveilleux & du vraiſemblable eſt l'objet de tous les Arts d'imagination, puiſqu'ils imitent la Nature en l'embelliſſant; s'ils négligeoient le vraiſemblable, ils n'imiteroient plus la Nature; ſans le merveilleux, ils ne l'embelliroient point, car le merveilleux dont je parle ici, n'eſt pas ſeulement l'emploi des fictions & des agens ſurnaturels, c'eſt une perfection idéale, un compoſé de ce qu'il y a de plus rare & de plus admirable dans les objets naturels, dégagé de toutes les parties groſſières ou inſipides dont ils ſont ordinairement accom-

pagnés. D'où l'on voit que, ſi l'on imitoit la Nature telle qu'elle eſt, on n'auroit beſoin que de la vérité; mais on nous plairoit beaucoup moins : en effet, il y a une infinité de choſes naturelles & vraies, qui nous choquent & nous ennuient; & les petits intérêts, les abjections du cœur humain étouffent tellement les qualités intéreſſantes, qu'une peinture trop fidelle de ce qui ſe paſſe tous les jours ſous nos yeux, nous paroîtroit une répétition faſtidieuſe, laiſſeroit dans l'inaction notre eſprit, avide d'émotions nouvelles, & humilieroit notre orgueil.

C'eſt donc le choix des objets véritables, & la perfection poſſible qu'on leur donne, qui forment cet accord du vraiſemblable & du merveilleux. C'eſt un modèle offert aux hommes, pour corriger les imperfections de leur nature, pour leur retracer l'idée primitive du beau, gravée dans leur ame, & preſque effacée par toutes les paſſions baſſes & factices que l'amour déréglé de ſoi-même a fait naître. En quoi le but de la Poéſie eſt plus élevé & plus utile que celui de l'Hiſtoire & de la Philoſophie, qui préſentent l'homme

tel qu'il eſt, & ne lui montrent point ce qu'il pourroit être, en dirigeant, d'après les notions du beau, la perfectibilité qu'il a reçue.

Ce mélange du merveilleux & du vraiſemblable doit être modifié d'une manière différente, ſelon le genre d'imitation. Le genre narratif, où le Poëte ne parle qu'à l'eſprit & à l'imagination, peut porter les objets qu'il imite à une perfection beaucoup plus idéale que le genre Dramatique où il parle encore à nos ſens, juges rigoureux du vraiſemblable. Celui-ci dominera donc dans le Drame, & le merveilleux dans l'Epopée.

Toutefois le merveilleux tient encore une place conſidérable dans la Poéſie Dramatique, parce que le pouvoir de l'imagination eſt aſſez fort pour ſéduire & pour égarer juſqu'à un certain point, le témoignage des ſens; mais il ne doit régner qu'à la faveur de l'illuſion produite par la vraiſemblance. La vraiſemblance réglera toutes les parties du Drame qui tombent directement ſous les ſens; le merveilleux trouvera ſa place au milieu des

grandes émotions de l'ame. Oreſte ne deſcendra point aux enfers, dans une Tragédie, comme Enée dans l'*Enéide*; mais Oreſte, troublé par les Furies, après ſon parricide, croira voir les enfers ouverts ſous ſes pas; il y verra Agamemnon, Egyſte dans les bras de ſa mère. L'imagination du Spectateur adoptera ce merveilleux, que ſes ſens auroient rejeté.

De la combinaiſon du vraiſemblable & du merveilleux réſultent toutes les règles de l'Art Dramatique. Le principal de cet Art eſt de ſavoir comment le vraiſemblable doit préparer & colorer, pour ainſi dire, le merveilleux.

Le ſujet d'une Tragédie eſt merveilleux, parce que l'évènement en eſt rare, important, & que les circonſtances en ſont arrangées d'une manière qui ſort de l'ordre commun des choſes; mais la vraiſemblance doit perſuader que cette action a pu ſe paſſer de cette manière & comme elle eſt repréſentée. Pour en venir là, il faut que les moyens les plus naturels amènent ce qu'il y a de plus étonnant. Théſée dévoue ſon fils à la colère de Neptune; ce reſſentiment eſt naturel,

puiſqu'il croit que ſon fils a déshonoré ſa couche : mais ſur quelles preuves le croit-il ? L'accuſation d'Œnone eſt-elle ſuffiſante ? Ne devoit-il pas interroger Phédre elle-même ? L'épée d'Hippolite, laiſſée entre les mains de Phédre, eſt, me dira-t-on, une preuve aſſez forte ; mais eſt-il bien naturel qu'Hippolite ſe laiſſe arracher ſon épée, & ne déſarme point la Reine qui veut s'en percer à ſes yeux ? Ce moyen ne me paroît pas aſſez vraiſemblable pour fonder le merveilleux de la cataſtrophe. Il eſt encore peu vraiſemblable qu'Aricie, inſtruite du crime de Phédre, de l'innocence d'Hippolite, & du vœu parricide de Théſée, laiſſe périr ſon amant victime de ce vœu, qu'elle pouvoit faire révoquer en découvrant à ce père abuſé toute la noirceur d'une ſi horrible impoſture. En vain dit-elle qu'Hippolite lui a fermé la bouche ſur ce fatal ſecret ; tout devoit céder à la juſtification & au ſalut de ce qu'elle aime. Cette action ſi étonnante d'un père qui livre à la mort un fils chéri, n'eſt donc pas amenée par des motifs aſſez naturels. Il me ſemble, en un mot, que le merveilleux domine beau-

coup trop ſur le vraiſemblable dans ce chef-d'œuvre de paſſion & de poéſie.

On ſent aſſez que tout ce qui devient abſurde n'eſt plus merveilleux. A force de négliger la vraiſemblance, on tombe dans l'abſurde. Nous en avons donné tant de preuves en examinant le plan & la conduite des principales Tragédies de Voltaire, qu'on nous diſpenſera d'une plus longue diſcuſſion à cet égard. Puiſque l'abſurde détruit également le merveilleux & le vraiſemblable, il eſt abſolument contraire à toute imitation poétique, & ſur-tout au caractère d'un Poëme qui parle aux ſens autant qu'à l'eſprit.

Le merveilleux peut dominer dans toutes les parties externes du Drame; c'eſt-à-dire, dans l'avant-ſcène, qui contient ce qui a précédé l'action repréſentée, dans les choſes qui ſe paſſent hors de la ſcène, enfin dans les récits. Mais tout ce qui ſe fait ſous nos yeux doit être aſſujetti à la vraiſemblance. Ainſi la cataſtrophe d'Iphigénie, celle de Phedre, qui ſont en récit, ſont preſque entièrement dans le genre merveilleux. Celles de Rodogune & d'Athalie s'achèvent ſur la

ſcène par les reſſorts de la plus exacte vraiſemblance. L'avantage que celles-ci ont ſur les autres, la ſatisfaction beaucoup plus complète qu'elles nous procurent, font connoître ſenſiblement combien le vraiſemblable en action a plus de droits pour nous toucher, & tient plus intimement à la nature du Drame que le merveilleux.

Ceci poſé, voyons comment les règles du Drame, ſi différentes de celles du Poëme narratif, ont pris leur force de la prépondérance du vraiſemblable ſur le merveilleux.

§. II.

Des règles du Poëme Dramatique.

Les règles Dramatiques ne ſont autre choſe que les moyens indiqués par la Nature & par la raiſon, pour arriver à la vraiſemblance, préférable à la vérité dans une imitation intéreſſante, & pour reſtreindre l'action imitée aux bornes de la repreſentation.

Il n'y a point d'action qui ſe ſoit paſſée véritablement d'une manière propre à être

miſe au théatre. Telle aventure tragique a demandé plus d'une année pour faire tous les progrès qui l'ont amenée à la cataſtrophe : pluſieurs aventures ſe ſont réunies à l'évènement principal ; différens endroits, ſouvent très-éloignés les uns des autres, en ont vu les différentes ſcènes. Les Perſonnages ont changé plus d'une fois de ſentimens, de paſſions, de caractère & de langage ; & des incidens comiques, ridicules, ſe ſont mêlés par intervalle à l'intrigue la plus ſérieuſe, aux évènemens les plus terribles.

Des Poëtes ignorans, & privés des reſſources de l'Art, joindront enſemble les faits comme l'Hiſtoire les leur préſente, feront marcher de front des intrigues diverſes & même oppoſées, paſſeront commodément d'une action à une autre, voyageront de pays en pays avec leurs Perſonnages, conſumeront des années en quelques heures de ſpectacle, imiteront les inégalités, les contradictions dans les caractères & dans les diſcours, & feront peut être, comme Hardi, Caldéron & Shakeſpear, un accouplement monſtrueux du Bouffon & du Tragique. Il ſe trouvera

même de merveilleux Connoiſſeurs, qui, pour raffiner la critique, établiront leurs préceptes d'après l'ignorance de ces Poëtes, diront que ces repréſentations brutes ſont la ſeule & véritable imitation de la Nature ; que toutes les règles ſont des inventions de Pédans, & toutes les Pièces faites d'après ces règles, de froides & miſérables ſingeries.

Qui ne voit cependant que ces repréſentations, groſſièrement hiſtoriques, imitent fauſſement les objets ? Elles manquent également de vraiſemblance & de vérité ; car il n'eſt pas vrai que tant de choſes diſparates & éloignées l'une de l'autre, ſe ſoient ſuccédées en auſſi peu de temps que nous les voyons repréſenter. Ce qui eſt impoſſible peut-il paroître une imitation véritable ? Quel doit être l'effet de toute imitation fidelle ? C'eſt l'illuſion ; & comment produire cette illuſion difficile dans un ſpectacle où les ſens les plus ennemis de toute impoſture, l'ouïe & la vue, avertiſſent continuellement la raiſon des piéges qu'on veut lui tendre ? Puiſque ces deux ſens attentifs ſont les premiers juges du Drame, ce ſont eux que l'illuſion doit le plus

fortement attacher ; & , pour y parvenir , il eſt évident qu'il faut des règles de vraiſemblance beaucoup plus ſévères , plus matérielles , ſi j'oſe le dire , que celles des autres genres de poéſie, & ſi particulières à celui-ci , qu'elles ne conviennent qu'à lui.

Ce n'eſt donc point le caprice des Artiſtes, c'eſt l'eſſence même de cet Art qui en a déterminé les loix. Les différentes parties qui le conſtituent n'ont pas été créées tout-à-coup ; on les a trouvées peu à peu , à meſure qu'on a perfectionné l'illuſion & l'intérêt. La pratique des hommes de génie fut réduite en préceptes par d'habiles Obſervateurs, afin que l'Art ne ſe perdît pas. Si l'on avoit vu par la ſuite des Poëtes parvenir au même but que les premiers Maîtres , par des voies toutes différentes , on auroit quelque raiſon de dire que les règles ſont inutiles , ou du moins arbitraires ; mais tous ceux qui ont ignoré le principe de la vraiſemblance , ſource de l'illuſion , ſont tombés en des écarts incroyables, & n'ont enfanté que des monſtres Dramatiques , qui révoltent également les yeux, le cœur & la raiſon. Avec la ſeule connoiſ-

ſance de ce principe général, un homme de génie, ſans avoir lu Ariſtote, va créer les autres règles du Drame qui en dépendent, & ce ſeront néceſſairement les mêmes que celles des premiers Inventeurs. Tout principe eſſentiel & vrai a des conſéquences immédiates & néceſſaires. Les règles de l'Art ſont les conſéquences d'un principe que cet Art a puiſé dans la Nature ; elles ne ſont donc pas arbitraires.

Ainſi, pour abolir les règles Dramatiques, il ne faudroit donc pas ſe contenter de crier au pédantiſme ; il faudroit commencer par détruire le principe d'où ces règles ſont dérivées. Que nos Ariſtarques nouveaux prononcent donc hardiment contre la vraiſemblance ; qu'ils la traitent elle-même de pédanterie & d'abſurdité. S'ils n'oſent en venir là, qu'ils ſe déterminent a ſouffrir que cette cauſe indeſtructible fourniſſe toujours les mêmes réſultats.

Le Drame étant une action miſe ſous nos yeux, repréſentée par des Perſonnages, & dont la durée n'eſt effectivement que de deux

ou trois heures, je demande quels ſont les moyens naturels pour répandre le plus d'illuſion qu'il eſt poſſible ſur le ſpectacle de cette action, que je ſuppoſe intéreſſante, & dont l'intérêt ne peut ſe ſoutenir que par l'illuſion.

Il eſt clair que ces moyens doivent être tirés de la choſe même ; c'eſt-à-dire, du peu de temps que dure une action dont nous ſommes les témoins, & dans laquelle rien de ce qu'on nous préſente ne doit contredire ouvertement le témoignage de nos yeux & de notre eſprit.

On apperçoit d'abord que l'unité, ſi eſſentielle à toute imitation poétique, devient encore plus abſolue pour une imitation qui puiſe preſque toutes ſes règles dans la vraiſemblance, & qui doit produire rapidement un grand effet.

§. III.

De l'Unité Dramatique.

L'Unité Dramatique en général eſt fondée ſur l'impreſſion que doit cauſer un ſpectacle de deux ou trois heures. Comment la Tra-

gédie fera-t-elle en ſi peu de temps la plus forte impreſſion ſur le cœur & ſur l'eſprit? En les occupant ſans diſtraction d'une ſeule action importante & intéreſſante. Si l'émotion eſt partagée, elle ne ſera point aſſez forte pour remplir l'ame & pour la ſatisfaire; le temps du ſpectacle ſera trop court. Si l'émotion eſt une, le temps ſuffira. Notre cœur ne pourroit pas ſupporter plus long temps la même émotion dans toute la vivacité qu'elle doit avoir pour lui plaire. Notre ſenſibilité ſe fatigueroit ou s'émouſſeroit. Ainſi l'impreſſion doit être une, pour avoir toute la force néceſſaire dans ſa proportion avec la durée du ſpectacle; & l'impreſſion ne peut être une ſans l'unité d'action.

Eſt-il plus naturel qu'en un ſi court eſpace on nous faſſe paſſer pluſieurs actions en revue? S'il eſt déjà ſurprenant qu'un fait extraordinaire s'arrange & ſe développe avec toutes ſes circonſtances, avec tant de rapidité, & ſans qu'il y ait un moment de perdu; ſera-t il croyable que deux ou trois de ces faits extraordinaires & rares ſe rencontreront à point

nommé, ſe ſuccéderont & ſe lieront enſemble auſſi rapidement ? S'il eſt difficile de faire naître une fois & d'entretenir l'illuſion ; eſt-il poſſible de la renouveler tout-à-coup, & de nous en faire changer d'un moment à l'autre ? L'intérêt ſera-t-il plus fort & plus vif en parcourant divers objets, qu'en ſe prolongeant ſur un ſeul ? Le cœur humain ne change pas ſi promptement d'émotion : affecté d'un ſentiment tendre ou profond, il ſouffre impatiemment qu'on veuille auſſi-tôt l'en diſtraire, pour l'occuper d'autre choſe ; mais il s'arrête avec plaiſir ſur l'impreſſion qu'il vient de recevoir; il aime à s'en pénétrer ; il ſe livre de lui-même à tout ce qui peut l'étendre, la nourrir, la fortifier, la pouſſer au dernier degré ; & puiſque l'objet qu'on ſe propoſe dans la Tragédie eſt de nous émouvoir, c'eſt une trop grande mal adreſſe d'interrompre une émotion déjà donnée, pour tâcher de nous en procurer une autre. C'eſt ſe jouer de notre ſenſibilité. Quand il faut eſſuyer nos larmes, pour nous intéreſſer, au même inſtant, à un ſujet différent de celui qui les

a excitées, il eſt bien difficile de nous en arracher une ſeconde fois. L'unité d'action & d'intérêt eſt donc établie ſur la raiſon, ſur la nature du cœur humain, relativement à la durée du ſpectacle ; car ſi ce ſpectacle duroit des mois entiers, comme ſur les théatres de la Chine, on pourroit nous repréſenter une Hiſtoire entière dans une Tragédie, comme on la repréſente à ce Peuple indolent, qui interrompt le ſpectacle pour aller boire, manger & dormir, & revient tranquillement chaque jour reprendre le fil de ſon Hiſtoire Dramatique.

L'unité d'émotion eſt le grand ſecret de la Tragédie. Les Pièces qui attachent le plus vivement, qui font verſer le plus de larmes, & qui donnent une illuſion plus complète, ſont celles où l'émotion, toujours une, continue & progreſſive, agite toutes les parties ſenſibles du cœur humain par les développemens d'une paſſion dominante, & l'occupe entièrement d'un ſeul intérêt. Euripide, parmi les Anciens, n'a pas toujours conſervé cette unité. Dans quelques-unes de ſes Pièces, comme *Hécube*, *Oreſte*, *Andro-*

maque, &c. l'impreſſion eſt trop mobile, & devient quelquefois tout-à-fait différente. Les Modernes ſont tombés aſſez ſouvent dans ce défaut, & en ont été avertis par le refroidiſſement de l'émotion des Spectateurs. Si l'on écoute encore le dernier Acte des *Horaces*, c'eſt par reſpect pour le Grand Corneille. Le doux & foible amour d'Hippolite & d'Aricie fait languir les cœurs agités par la paſſion brûlante & impétueuſe de Phédre. On reçoit toujours, avec froideur, les vieilles amours de Jocaſte & de Philoctète; & l'intrigue de Tullie paroît inſipide, après la grande impreſſion que promettent les premieres ſcènes de *Brutus*. L'*Electre* de Crébillon a pu réuſſir par les beautés fortes dont pluſieurs ſcènes ſont remplies; mais jamais ſujet tragique ne fut plus étrangement défiguré. Jamais l'émotion ne fut plus interrompue par de miſérables intrigues d'amour, & plus différente de celle que fait attendre un pareil ſujet. Jamais enfin l'eſprit romaneſque ne fut plus déplacé. Il le paroit beaucoup moins dans le ſujet moins connu de *Rhadamiſte* & de *Zénobie*. D'ailleurs tout le merveilleux roma-

neſque eſt jeté dans l'avant-ſcène. Ce merveilleux ſuppoſé, l'action marche avec une rapidité & un enchaînement admirables ; l'impreſſion, toujours une, ne languit pas un ſeul inſtant, & croît de ſcène en ſcène avec une force & une chaleur nouvelle. Auſſi voyons-nous peu de Pièces ſur notre théatre qui entretiennent auſſi vivement l'émotion, & qui rempliſſe mieux le but de la Tragédie.

Sans l'unité d'émotion, on entendroit aſſez mal l'unité d'action ; car l'action pourroit être une, en procurant des émotions contraires. L'unité dont nous parlons ne défend pas ſeulement que l'intérêt principal, qui a d'abord été fixé ſur un Perſonnage, paſſe enſuite ſur un autre ; mais encore que le même Perſonnage excite aux derniers Actes un autre intérêt que celui qu'il avoit inſpiré aux premiers : je veux dire, qu'en changeant totalement de ſituation, en paſſant du bonheur à l'infortune, ou du malheur à un état plus tranquille, ou par différens degrés de calamité, l'intérêt de la catastrophe doit être une ſuite, un complément de celui qui a régné pendant le cours de l'in-

trigue. Si, dans *Athalie*, le salut du petit Joas, pour qui l'on s'intéresse, étoit assuré au milieu de la Pièce ; si l'on n'avoit plus rien à craindre pour lui, & que le Grand-Prêtre ne s'occupât dans tout le reste que du soin de sa propre conservation, il n'y auroit plus unité d'intérêt. L'artifice de Joad, imaginé pour sauver les jours de son jeune Roi, seroit détaché de l'action principale, du moment qu'il ne seroit plus employé qu'à sauver des fureurs d'Athalie le Temple & le Grand-Prêtre. L'intérêt de celui-ci ne fait qu'un avec celui du Roi enfant, dont il est le défenseur. Leur sort est si bien lié, que, si l'on ne craint plus pour Joas, on sera médiocrement touché du péril de Joad.

L'*Orphelin de la Chine* nous fournit un exemple bien sensible de cette variation d'intérêt qui détruit l'unité d'émotion. Dans les premiers Actes, Zamti veut livrer son fils à la place du fils de son Empereur, que demande Gengis-Kan, pour éteindre en son sang les restes de la Famille royale. Idamé s'oppose à ce cruel sacrifice, & dévoile le stratagème de son époux. Celui-ci même

avoue, au milieu du troiſième Acte, que l'enfant, qu'il a préſenté à la mort, eſt ſon fils. Dès-lors le premier intérêt eſt fini ; un autre commence, bien plus foible que le premier ; c'eſt Gengis, qui veut forcer Zamti à lui céder ſa femme. Il n'eſt plus queſtion, que par manière d'acquit, de l'Orphelin, qui faiſoit le ſujet de la Pièce. On n'aime point à voir une mère, qui nous attendriſſoit tout à l'heure en faveur de ſon fils, obligée maintenant de répondre à des déclarations d'amour. Plus on étoit ému, plus on eſt fâché d'avoir pris le change, & de ſe voir dérouté. C'eſt au ſort de l'Orphelin, à celui du fils d'Idamé, à la tendreſſe de cette mère, au courage patriotique du père qu'on s'intéreſſoit. C'étoit par-là qu'on vouloit être ému, durant toute la Pièce, & l'on ne pardonne pas de voir ſi-tôt finir cette émotion, pour une intrigue amoureuſe qui anéantit le premier mobile de l'action & de l'intérêt.

Afin que l'émotion ſoit une dans la Tragédie, il faut qu'elle ſe faſſe ſentir dès l'expoſition, & pour cela, il faut que l'action commence le plus près de la cataſtrophe qu'il

eſt poſſible. Quoique cette cataſtrophe ſe recule par quelques incidens imprévus, c'eſt elle pourtant qui donne le premier mouvement à l'action, & qui en lie toutes les parties. Le ſacrifice d'Iphigenie eſt le ſujet qu'on a choiſi pour nous émouvoir ; ce ſacrifice eſt annoncé dès la première ſcène ; le mouvement eſt donné. C'eſt de là que doivent naître toutes les autres ſemences d'émotion ; c'eſt là que tous les reſſorts doivent tendre, comme à un centre commun. Agamemnon imagine différens moyens pour ſouſtraire la victime ; ces moyens ſont déconcertés, & l'idée de la cataſtrophe entretient continuellement le trouble & l'attendriſſement. Le Poete, il eſt vrai, a cru que l'impreſſion deviendroit trop douloureuſe & même déſagréable, ſi nous voyions périr une jeune Princeſſe, ſi aimable & ſi touchante ; mais il a caché juſqu'à la fin l'artifice ingénieux qui la dérobe au trépas. C'eſt après avoir porté au comble la douleur & la crainte de la voir immolée, qu'il nous épargne les pénibles regrets & l'horreur de ſa mort. S'il nous faiſoit appercevoir trop clairement, dans le cours de l'action, qu'Iphigénie

ne ſera pas ſacrifiée, notre émotion ſeroit preſque nulle.

L'action tragique n'eſt vraiment ſenſible pour le Spectateur, que du moment où l'émotion commence. Il faut que le mouvement ſoit donné, afin qu'on s'intéreſſe à vos Perſonnages; que tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils diſent, contribue à augmenter ce mouvement. Quel eſt le ſujet de *la Mort de Céſar*? C'eſt la conjuration de Brutus & de Caſſius contre le Deſtructeur de la République. C'étoit donc de cette conjuration que devoit ſortir la première impreſſion; cependant elle ne ſe fait point ſentir pendant tout le premier Acte, où la conſpiration n'eſt pas même formée. Ainſi les ſcènes de Céſar & d'Antoine, & de Céſar avec les Sénateurs, ne paroiſſent point entrer dans l'action, puiſque le véritable ſujet n'eſt pas entamé, & qu'on ignore ce que Céſar doit craindre des Sénateurs. Si l'on avoit vu, dès les premières ſcènes, le complot de Brutus prêt à éclater, tout le reſte ſe lieroit à ce premier mobile pour nous émouvoir. Les terreurs ſecrètes que Céſar dévoile à Antoine, la confidence

qu'il lui fait ſur la naiſſance de Brutus, nous toucheroient vivement, quand nous ſaurions que ce fils de Céſar a le poignard tout prêt pour lui percer le ſein. Ce premier Acte eſt iſolé dans l'action, ſans mouvement & ſans effet, parce que le principal germe de l'émotion n'eſt pas développé.

On pourroit en dire autant de preſque toutes les Pièces de Voltaire, où le véritable mouvement de l'action reſte indécis pendant les premiers Actes, & laiſſe l'attention du Spectateur vague & flottante ſur un intérêt trop lent à ſe faire ſentir. D'où vient que, des meilleures Tragédies de cet Auteur, *Mérope* eſt celle qu'on revoit avec le plus de plaiſir? C'eſt que l'impreſſion en eſt prompte, que la douleur de cette mère ouvre l'action avec vivacité, & que notre ame, entraînée d'abord par le mouvement le plus naturel au ſujet, s'attache fortement à l'illuſion.

Rien n'avertit mieux, je le répète, de l'unité d'action convenable à la Tragédie, que l'unité d'émotion. On s'apperçoit très-bien de la duplicité d'action; mais il n'eſt pas aiſé de s'appercevoir ſi une ſeule action eſt

aſſujettie à la véritable unité Dramatique, ſi elle commence où elle doit commencer, ſi la progreſſion en eſt naturelle, ſi l'on ne donne pas trop d'extenſion à quelques-unes des ſes parties, aux dépens de quelques autres plus eſſentielles, ou ſi elle n'eſt pas prolongée au delà de ſes juſtes bornes. L'émotion ne s'y trompera jamais. On ſent très-bien ſi l'on reçoit d'abord l'impreſſion convenable au ſujet qu'on nous expoſe, ſi cette impreſſion n'eſt pas interrompue, ſi elle eſt trop partagée ou trop embarraſſée, ſi enfin elle eſt complette, ou ſi elle laiſſe quelque choſe à déſirer. Dans tous ces cas, l'action auroit beau être une, l'unité Dramatique ne s'y trouve pas. L'émotion en eſt donc le véritable juge; c'eſt elle qui nous avertit que la converſion de Félix alonge & refroidit le dénouement de *Polyeucte*, quoiqu'elle ne nuiſe point à l'unité d'action; qu'après la mort de Britannicus, nous ſommes peu touchés de l'inſtallation de Junie parmi les Veſtales; & que le dernier Acte de *Rome ſauvée*, quoiqu'il ſerve à compléter l'action, n'ajoute rien à l'intérêt, & ne donne aucune impreſſion tragique.

Par un effet contraire, l'unité d'émotion nous aide à démêler le défaut du dénouement de *la Mort de Céſar*, à travers les beautés de la ſcène éloquente d'Antoine. Plus cette ſcène, imitée de Shakespear, eſt belle & touchante, plus elle nous fait ſentir qu'elle commence une nouvelle action ; elle nous inſpire une violente curioſité de ſavoir ſi les meurtriers de Céſar ſeront punis. Or, qui ne ſait pas qu'à la fin d'une Tragédie, la curioſité ne veut point être excitée, mais ſatisfaite. Dans le Poëte Anglois, cette ſcène eſt d'un artifice ſingulier, puiſqu'elle ſert à faire déſirer la ſeconde action qui remplit les deux derniers Actes ; elle lie la double émotion qu'inſpirent le meurtre de Céſar & la vengeance de ce meurtre ; c'eſt une adreſſe qui ne juſtifie pas la duplicité, mais qui lui donne au moins une tranſition ingénieuſe & pathétique. Dans le Poëte François, cette même ſcène eſt un embelliſſement qui, faiſant éclore un intérêt nouveau, efface la première impreſſion, pour en communiquer une autre dont on déſire inutilement l'effet.

C'eſt donc à l'unité d'émotion de régler

tous les rapports qui doivent ſe trouver entre l'expoſition, le nœud & le dénouement d'une Tragédie ; elle eſt le centre de ces trois parties qui correſpondent entre elles pour produire cette unité. Lorſque l'une de ces parties n'eſt pas bien liée à chacune des deux autres, il n'y a point d'unité : les émotions ſont inſtantanées, elles ſe ſuccèdent les unes aux autres, mais non pas les unes à cauſe des autres. Tout ce qui ſe paſſe dans la Tragédie, doit arriver néceſſairement ou vraiſemblablement de ce qui a précédé. Voilà pourquoi les épiſodes, dont le rapport n'eſt pas abſolument néceſſaire à l'action, ſont exclus de ce Poëme, quoiqu'ils ſoient une ſource d'agrémens dans toute autre poéſie.

On n'exige ſi rigoureuſement l'unité dans le Poëme Dramatique, que parce qu'elle eſt eſſentielle au plaiſir qu'il procure. Par cette raiſon, l'on demande entre toutes les ſcènes une liaiſon intime qui entretienne la continuité de l'émotion, & l'on ne peut ſouffrir les ſcènes détachées. On veut que tout ſoit préparé, amené, motivé ; que le germe de chaque Acte, de chaque ſcène, ſoit jeté dans l'Acte, ou la ſcène précédente ; que

chaque Acte laiſſe une attente de quelque évènement pour celui qui va ſuivre. Pourquoi faut-il rendre raiſon de l'entrée & de la ſortie des Perſonnages ? C'eſt pour faire ſentir l'unité ; je n'en vois pas d'autre motif. On veut ſavoir ſi l'Acteur qui entre va continuer l'émotion qu'on éprouve ; on veut ſavoir, quand il ſort, ſi ce qu'il va faire contribuera à continuer & à augmenter cette émotion. Nous traiterons de ces petits détails de l'Art dans le Chapitre ſuivant.

Nous n'avons pas jugé à propos de répéter tout ce qui a été dit avant nous ſur l'unité d'action. Nous avons mieux aimé fixer, d'une manière plus claire qu'on ne l'avoit fait juſqu'à préſent, la véritable unité tragique, en lui donnant pour baſe l'unité d'émotion, qui entraîne néceſſairement celle de l'action, tandis que celle-ci ne produit pas toujours l'autre, à laquelle ſont attachés les plus grands effets & la perfection de la Tragédie.

§. IV.

De l'Unité de lieu.

L'unité d'action ou d'émotion a pour cauſe

le plus grand plaiſir qu'il eſt poſſible de procurer à notre ame, dans un ſpectacle de peu de durée. Comme ce ſpectacle parle à notre ame par nos ſens, les unités de temps & de lieu ſont établies ſur le rapport de ces mêmes ſens, & ſur la conformité qui doit régner entre leur jugement & celui de notre eſprit. Ces unités ſuivent donc néceſſairement de la première.

On a beau dire, on ne nous fera jamais croire que, dans une action dont nous ſommes témoins, les Perſonnages puiſſent ſe tranſporter en différens endroits, & reſter toujours ſous nos yeux, tandis que nous ne changeons pas de place. Il eſt trop évident que la baguette du Machiniſte tranſporte ces endroits différens au ſeul lieu où nous ſommes; & quoi de plus puéril, de plus contraire à l'illuſion? L'unité de lieu eſt plus abſolue que celle de temps, par une raiſon bien naturelle. Quoique la durée ait des intervalles auſſi réels que l'eſpace; quoique nos ſens nous prouvent qu'un jour n'eſt pas renfermé en deux ou trois heures, comme ils nous diſent que, ſans mouvement, il n'y a pas de déplace-

ment ; cependant la ſucceſſion du temps, qui a beſoin d'une attention de l'eſprit pour être apperçue & déterminée, n'eſt pas, à beaucoup près, auſſi ſenſible que les effets matériels du mouvement. Eſt-il un preſtige aſſez puiſſant pour nous perſuader que nous paſſons d'un lieu dans un autre, lorſque nous ſommes immobiles ?

Quelquefois, il eſt vrai, à la lecture d'un Ouvrage très-attachant, notre imagination, vivement émue, nous tranſporte au milieu des Perſonnages qui nous intéreſſent. Nous voyons les lieux qu'ils habitent, nous ſommes témoins de leurs actions, nous les entendons diſcourir; nos mains ne ſentent point le livre que nous tenons ; nos yeux l'oublient en le mouillant de larmes. Nos ſenſations corporelles ſont ſuſpendues ; c'eſt notre eſprit ſeul qui agit & qui voit ; rien de matériel dans cet effet, dont la cauſe eſt toute en notre ame. Le charme ſe diſſipe dès que nos ſens avertis, & comme réveillés, reprennent leurs fonctions.

Les repréſentations du théatre produiront ſans doute la même illuſion, & il le faut bien ; car ce n'eſt point au jeu de l'Actrice, c'eſt à

la douleur d'Andromaque que nous donnons des larmes. Si l'Actrice ne ſe fait point oublier, nos mains pourront l'applaudir; mais nos yeux ne pleureront point ſur une douleur artificielle. Et, pour le dire en paſſant, il m'a toujours paru que nos Spectateurs, ſurtout ceux qui ſe diſent connoiſſeurs, n'ont jamais connu l'illuſion, ni par conſéquent le vrai plaiſir des fictions dramatiques. L'Acteur ſemble leur procurer tout celui qu'ils éprouvent; c'eſt à lui ſeul qu'ils adreſſent leurs cris de ſatisfaction. Qu'une Pièce choque la Nature, la raiſon, la vérité, ſi elle eſt bien jouée, cela leur ſuffit. Ils ne diront jamais: *Que cela eſt vrai!* mais, *que cela eſt bien joué!* Quand nos femmes ſe récrioient ſi plaiſamment d'un Acteur aſſez laid: *Qu'il eſt beau!* il eſt certain que ce n'étoit ni Achille, ni Rhadamiſte, ni Cinna qu'elles louoient ainſi, mais l'Acteur, qui, à force d'art, réparoit à leurs yeux les diſgraces de la Nature. Elles jetoient ſur lui ces regards de complaiſance, qu'elles portent ſur elles-mêmes au ſortir d'une longue toilette; & peut-être, ſans le ſavoir, elles admiroient en lui, comme un

grand mérite, l'artifice ſi précieux pour elles, de paroître beau avec un laid viſage.

Puiſque c'eſt par un effort étonnant, par une ſorte de raviſſement hors de nous-mêmes, que notre imagination ſéduite trompe nos yeux, nous fait oublier la ſcène, les Acteurs & la fiction, & nous rend témoins en eſprit d'une action véritable ; quelle ſottiſe à un Poëte de nous retirer d'une illuſion, ſi difficile à procurer, par un changement de ſcène qui nous avertit du menſonge, & de nous convaincre, par un témoignage oculaire, de notre vaine crédulité ! Ne me dites pas qu'une ſeconde, une troiſième illuſion peuvent renaître par le même pouvoir qui a produit la première. Un ſens auſſi curieux, auſſi ſubtil, auſſi ſévère que celui de la vue, ne ſe laiſſe pas tromper deux ou trois fois de ſuite en ſi peu de temps ; il réprime auſſi-tôt les écarts de l'imagination, qui, une fois refroidie, laiſſe à la raiſon un libre jugement, & alors le déplacement de la ſcène, le renouvellement des décorations ne nous paroît plus que le preſtige groſſier d'une lanterne magique, faite pour amuſer des enfans. Il y a loin de ce jugement

à

à une seconde illusion. Remarquez aussi que les Pièces, où le Machiniſte, chargé de nous faire croire que nous paſſons d'un lieu dans un autre, déplace pluſieurs fois ces toiles peintes & mobiles qui forment le lieu de la ſcène; remarquez, dis-je, que ces Pièces amuſent la curioſité, & ne produiſent jamais de grandes ſenſations. Ainſi, quand l'imagination eſt émue, ſi vous voulez entretenir cette émotion, gardez-vous d'interpeller le témoignage des ſens qui dépoſent contre elle. Vous eſt-il impoſſible d'obſerver à la rigueur l'unité du lieu? que néanmoins la ſcène reſte la même. Ne montrez rien qui prouve viſiblement que vos Acteurs ont changé de place. Telle eſt la pratique de Corneille. Cinna ne doit point conjurer avec Emilie, au même lieu où l'Empereur délibère avec lui s'il abdiquera l'Empire. Il étoit facile de varier la décoration, & de repréſenter alternativement dans le même Palais, l'appartement d'Emilie & le cabinet d'Auguſte; mais cette mobilité artificielle auroit rendu la fiction trop ſenſible. Si, en y réfléchiſſant, on s'apperçoit de l'irrégularité, c'eſt après que l'émotion eſt

calmée. L'eſprit réfléchit peu, tant que dure l'illuſion ; on le trompe plus aiſément que les yeux ; au lieu qu'en avertiſſant la vue d'un changement irrégulier, ſon jugement prompt & certain accuſe l'artifice, condamne l'illuſion, & la détruit.

§. V.

De l'Unité de temps.

Nous avons dit que l'unité de temps pouvoit être moins ſtricte & moins ſcrupuleuſe que celle de lieu, parce que la durée ne tombe pas ſous les ſens auſſi évidemment que l'eſpace. C'eſt l'eſprit déſoccupé qui compte les intervalles par leſquels on a diviſé le temps, dont la meſure n'eſt apparente qu'à la réflexion. Rien de plus ordinaire, après des occupations ou des plaiſirs qui nous ont fortement attachés, que de dire : Les heures ne m'ont paru qu'un inſtant. Ce n'eſt point une hyperbole, c'eſt l'expreſſion fidelle d'une ſenſation de l'ame.

Développons un peu le principe ſecret qui juſtifie l'extenſion que les Poëtes ont donnée

à l'unité du temps, en prenant un jour fictif pour l'action dramatique, bien que la repréſentation en ſoit toujours circonſcrite en deux ou trois heures. On n'eſt jamais remonté à la cauſe naturelle de cette liberté, qui n'eſt point une licence arbitraire, comme on l'a cru, mais qui eſt établie ſur une connoiſſance aſſez profonde de l'eſprit humain.

C'eſt un principe général & commun à tous les Beaux-Arts, que, pour embellir la Nature en l'imitant, on doit franchir tout ce qu'elle a de vuide & de ſtérile, tout ce qui nous intéreſſe ou nous touche foiblement. Ainſi le Poëte Dramatique franchit les intervalles qui ont ſéparé des évènemens, dont la liaiſon & le rapprochement augmente l'intérêt. Il fait plus, il franchit encore les intervalles du temps, que l'ordre des choſes rend néceſſaires à une action importante; il ſupprime cette lenteur ennuyeuſe qui accompagne ordinairement nos opérations, & qui eſt un effet de notre foibleſſe, dont l'imitation ſeroit inſipide. Il ſe rend maître du temps, ou plutôt il ſuppoſe l'emploi rapide que nous en pourrions faire, avec des moyens plus impétueux

& plus forts. Qui ſait en effet de quoi l'homme ſeroit capable, ſi tous ſes momens étoient mis à profit, & ſes forces dirigées vers un même but, avec un concours de lumières & de ſecours mutuels? Toute perfection poſſible eſt l'objet du Poëte dans ſes imitations & dans ſes recherches du beau idéal. Les vuides que nous laiſſons dans l'emploi du temps, n'exiſtent pas pour lui qui veut en embellir la durée, & qui, pour cela même, reſſerre tous les points de cette durée, pour les remplir le plus qu'il eſt poſſible.

Qu'on me permette de me répéter un peu, pour expliquer plus clairement des idées nouvelles. Un évènement, avec ſes circonſtances indifférentes, & les jours ſtériles dont il eſt environné, demande un mois pour s'accomplir. L'Imitateur, afin d'augmenter l'intérêt de cet évènement, ſupprime les circonſtances inutiles & les jours perdus; il renferme tous les momens bien employés dans les bornes d'un jour, & de plus, l'effet de l'illuſion qu'il produit, eſt de confondre l'étendue de ce jour fictif dans l'eſpace de quelques heures que dure la repréſentation; de

manière que leur rapport inégal échappe à l'eſprit du Spectateur.

L'impatience de l'imagination humaine aide merveilleuſement le Poëte à cette agréable tromperie. Ne voudrions-nous pas dévorer tous les jours, toutes les heures qui ſéparent nos plaiſirs ? Si l'indifférence & l'ennui ſe traînent lentement ſur l'eſpace du temps, l'impétuoſité de la paſſion qui ſe ſatisfait, abſorbe rapidement ſa durée & la fait oublier. Notre penſée ou notre mémoire raſſemble en un ſeul point toutes les époques heureuſes ou remarquables de notre vie ; nous ſemblons n'avoir exiſté que par là ; tout le reſte eſt un vuide, où notre eſprit ne retrouve plus rien qui ſoit à nous. Ainſi, dans le paſſé comme dans le préſent, le temps ne nous paroît rempli que par de vives ſenſations ; &, choſe étrange ! nous ne le croyons bien rempli qu'autant qu'il s'écoule promptement, c'eſt-à-dire, quand nous ne l'avons pas ſenti s'écouler : nous en jouiſſons d'autant plus agréablement, qu'il nous échappe avec plus de viteſſe. De là une habitude à nous tromper ſur ſa durée, à le meſurer par nos affections. Nous imputons ſa

longueur à l'ennui ; ſa briéveté eſt pour nous le ſigne du plaiſir. Quoique nous en ayons trouvé une meſure réelle & ſenſible, notre paſſion dément ſans ceſſe le calcul de nos ſens, & met en contradiction cette meſure véritable avec la meſure imaginaire qu'en fait alternativement le plaiſir ou l'ennui.

Cette diſpoſition habituelle nous livre donc à la merci du Poëte, qui ſait en tirer parti en nous donnant d'aſſez grandes émotions pour troubler encore l'idée un peu vague que nous avons de la progreſſion du temps ; de ſorte que nous appliquions notre meſure imaginaire à l'action qui nous eſt repréſentée. Ainſi l'on peut ſe faire aiſément illuſion ſur la durée d'une action qui nous intéreſſe vivement, pourvu que l'imagination ſoit toujours occupée, & qu'on ne laiſſe point à l'eſprit le loiſir de comparer la meſure de temps néceſſaire à l'action, avec celle de la repréſentation.

Les chœurs des Anciens avoient cet avantage particulier, qu'en liant toutes les parties du ſpectacle, & ne quittant la ſcène qu'en des occaſions indiſpenſables, ils fixoient,

goureuſement l'unité du lieu, & en même temps entretenoient l'émotion, attachoient l'eſprit du Spectateur, & l'empêchoient de prêter trop d'attention à la durée fictive des évènemens. Nos froids entr'actes produiſent un effet tout contraire ; ils nous invitent à la réflexion ; leurs intervalles réguliers nous rappellent à ces intervalles dont nous meſurons le temps, & qu'il falloit nous faire oublier.

Obſervez comment cette invention gothique a été mal conçue. C'eſt dans ces entr'actes que ſe paſſent, en ſuppoſition, les évènemens qui demandent l'eſpace de temps le plus conſidérable pour lier & pour amener ceux qu'on nous repréſente ; & c'eſt pendant ces intervalles que notre émotion calmée ou ralentie, nous laiſſe le jugement aſſez libre pour meſurer la durée, & nous appercevoir de la groſſiéreté d'une fiction, qui ſuppoſe que quelques coups d'archet ont rempli des heures entières.

Nos grands Poëtes ont ſi bien ſenti cet inconvénient, tout-à-fait contraire à l'illuſion, qu'ils laiſſent le moins de vuide qu'ils peuvent entre leurs Actes. Racine ſur-tout preſſe

tellement la liaiſon d'un Acte à l'autre, qu'on pourroit jouer preſque toutes ſes Pieces ſans interruption. Les événemens ſemblent ſe préparer plutôt pendant la repréſentation de chaque acte, que pendant l'entr'acte. Par cet art, la durée de l'action ne paroît point excéder les bornes de la repréſentation, quoique certains événemens euſſent naturellement beſoin d'un temps plus long que celui qui s'écoule effectivement. Mais comme cette inégalité eſt cachée dans le tiſſu des ſcènes, l'emotion, dont l'eſprit eſt préoccupé, lui ôte la réflexion néceſſaire pour l'appercevoir; ce qui n'arrive point quand l'entr'acte eſt employé à cet effet; car alors l'eſprit oiſif & tranquille voit aiſément la diſproportion entre un court intervalle & le temps qu'exige la préparation d'un événément conſidérable.

Par exemple, dans la Tragédie d'*Alzire*, Guſman ſort à la fin du troiſième Acte, pour aller combattre la troupe de Zamore qui s'avance pour venger & délivrer leur Chef; & le même Guſman reparoît vainqueur, après un combat opiniâtre, dès le commencement de l'Acte quatrième. Comme

rien n'occupe notre attention durant cet intervalle, nous rapprochons le moment de sa sortie & celui de son retour qui se touchent de si près ; & nous jugeons qu'un espace de temps si borné n'a pu suffire à une action de cette nature. Racine, en pareille occasion, s'y prend différemment. Mithridate met fin au quatrième Acte, pour aller repousser Pharnace & les Romains. Monime vient au cinquième nous occuper de ses douleurs, & naturellement elle peut paroître aussi-tôt après la sortie de Mithridate ; de maniere que le vuide de la scène est insensible. Tandis que cette Princesse infortunée nous fait partager son désespoir & ses larmes, qu'elle agite notre cœur de pitié & de crainte, en recevant avec transport le poison que le Roi lui envoie, l'émotion, le trouble de notre ame nous laissent-ils assez de sang-froid pour calculer le temps que doit durer le combat de Mithridate ? Entraînés par l'illusion, nous nous prêtons à cette durée imaginaire, parce qu'intérieurement nous sentons qu'ayant été vivement affectés, il a pu s'écouler un temps suffisant pour le combat, sans que nous nous en soyons apperçus.

Par cette adreſſe, on peut reſſerrer avec vraiſemblance, dans le cercle de quelques heures, des évènemens qui, ſelon le cours ordinaire des choſes, n'ont pu ſe ſuccéder auſſi rapidement. Plus vous aurez le talent d'exalter l'imagination de vos Spectateurs, plus vous pourrez les tromper ſur les rapports de la durée fictive de l'action, avec la durée réelle de la repréſentation ; car il ne s'agit pas d'enfreindre ouvertement la règle pour ſe mettre plus à ſon aiſe, il faut paroître ne l'avoir pas enfreinte : & comment nous tromper ſur la durée du temps, ſi ce n'eſt en nous le faiſant oublier ? On voit donc que cet adouciſſement à la règle n'eſt point accordé par caprice à la foibleſſe de l'Artiſte ; il eſt fondé au contraire ſur le pouvoir de l'art & du talent, qui connoît juſqu'à quel point on maîtriſe notre imagination. Dès que la licence ſe fait appercevoir, elle n'eſt pas excuſable, parce qu'alors il n'y a plus d'illuſion ; mais quand le charme & le preſtige de l'émotion ſont aſſez forts pour nous dérober la marche du temps, pour nous empêcher de comparer la progreſſion réelle de quelques heures, avec

la progreſſion d'un jour imaginaire, pour nous faire croire enfin que notre plaiſir ſeul a pu en abréger la durée ; ce n'eſt plus une licence qui demande grace, c'eſt un triomphe du génie qui mérite des éloges.

Les unités d'action, de temps & de lieu, établies ſur la nature de la repréſentation dramatique, ſe ſoutiennent donc mutuellement pour concourir à l'unité d'impreſſion, qui eſt la cauſe de toutes les autres. Telles ſont encore l'unité de caractère, l'unité de ton, qui ne doit point deſcendre du Tragique au Comique, & l'unité de couleur dans le pathétique, dont nous avons parlé vers la fin de notre première Partie. Puiſque l'impreſſion rapide d'un ſpectacle aſſez court doit être une, afin de parvenir au plus haut degré, il eſt certain que les caractères ne doivent point varier d'un moment à l'autre ; car l'impreſſion des Spectateurs deviendroit auſſi mobile & auſſi indéterminée. Il eſt encore plus clair que cette impreſſion de l'ame ſeroit troublée d'une maniere révoltante, ſi l'on paſſoit alternativement du Tragique au Bouffon, ſi le ridicule contrarioit l'attendriſſement, & ſi un

rire forcé venoit tout-à-coup repouſſer & glacer les larmes. On me pardonnera ſans doute bien volontiers de ne pas perdre plus de temps à combattre les opinions extravagantes de quelques têtes bizarres qui ont voulu renverſer toutes les barrières de l'Art Dramatique, & nous propoſer pour modeles des Ecrivains qui n'en ont pas eu d'autres que la barbarie & l'ignorance de leur ſiècle.

CHAPITRE II.

Des moyens essentiels à l'Economie Dramatique.

DE ces différens moyens que l'Art prescrit, il n'en est pas un seul qui ne tende à répandre les couleurs de la vraisemblance sur toutes les parties du Drame, & à rendre plus sensibles les unités dont nous venons de parler. Ce sont les racines & les rameaux qui font circuler la séve dans tout le corps de l'arbre. Par ces moyens, on sait régler la marche & la conduite de l'action, préparer les évènemens d'une manière simple & naturelle, rapprocher les circonstances qui se soutiennent mutuellement, applanir les difficultés qui peuvent jeter de l'embarras & de la confusion dans l'intrigue, prévenir les objections de la critique, en laissant d'avance entrevoir les motifs d'un incident ou d'une situation extraordinaire, sur-tout en la faisant desirer; en un mot, disposer chaque chose à la place où elle doit produire le plus d'effet, & con-

tribuer à la gradation de l'intérêt. On fait encore comment il faut entrer dans son sujet, l'expliquer rapidement & clairement, sans montrer jamais un besoin honteux & grossier d'instruire l'Auditeur; fixer précisément le lieu de la scène & le temps de l'action, sans un artifice recherché, ni une contrainte affectée; choisir l'occasion favorable de nous apprendre ce que nous devons savoir, pour saisir sans obscurité les choses qu'on veut nous présenter dans un autre moment; jeter les fondemens de la catastrophe dès l'ouverture de la Pièce; enchaîner les scenes par le fil de l'intrigue, de manière que l'une amène nécessairement l'autre, & qu'il n'y en ait aucune de vuide ni d'inutile; semer, pour ainsi dire, dans chaque Acte & dans chaque scène le germe d'un autre Acte & des scenes suivantes; motiver toujours l'entrée & la sortie des Personnages, qui doivent être forcés par l'action de se trouver ensemble, & qui ne doivent pas se retirer seulement parce qu'ils n'ont plus rien à se dire, mais parce qu'ils sont obligés d'agir au dehors; enfin distribuer habilement les parties de l'action faites pour être

miſes ſous nos yeux, & celles qu'il eſt néceſſaire de cacher derrière la ſcène, ſoit pour éviter les répétitions, ſoit pour marcher plus rapidement à la cataſtrophe, ſoit pour adoucir le merveilleux d'un incident, qu'il eſt plus aiſé de rendre vraiſemblable par un récit que par le ſpectacle.

Tous ces moyens, & quelques autres encore, ſont d'un uſage aſſez difficile, puiſqu'il eſt peu d'Auteurs qui aient ſu les bien employer, & qu'il eſt peu de Pieces exemptes de reproche à cet égard. Auſſi, plus on les néglige, plus on détruit l'unité & l'illuſion dramatique, & c'eſt une des raiſons principales pourquoi nous avons un ſi petit nombre de Tragédies qui nous donnent une parfaite illuſion. Mais il eſt preſque impoſſible de faire connoître par des préceptes ſeuls toute la néceſſité de ces règles particulières; des exemples ſont indiſpenſables. Les uns nous apprendront à quelle perfection de l'Art peut conduire la pratique de ces règles ſcrupuleuſes, mais eſſentielles : les autres nous montreront dans quelles fautes contre le bon

ſens entraîne l'ignorance ou l'oubli de ces moyens, d'où réſultent un accord mutuel & un enſemble bien proportionné de toutes les parties du Drame.

§. 1.

Beautés & défauts de conduite.

Dans la ſociété, la plupart des hommes ſe conduiſent ſans vûes, ſans principes, & preſque au haſard. Cependant, lorſqu'un intérêt puiſſant, une paſſion forte les déterminent, ils ſuivent aſſez habilement les voies les plus conformes à leurs déſirs, pour arriver au but où ils aſpirent; & ſi la Nature les a doués d'un grand caractère, ils ſavent combiner profondément leur conduite, même en cédant a l'impétuoſité d'une paſſion. Sans doute ils voient ſouvent les objets moins comme ils ſont, que comme ils les déſirent: ils s'écartent des chemins de la ſaine raiſon; mais ils s'égarent conſéquemment aux principes & aux raiſons de l'intérêt qui les guide. Le motif qui les fait agir peut être inſenſé; mais leur marche eſt raiſonnée d'après ce motif,

&

& ils ne feront rien de contraire à ce principe déterminant.

Tel eſt le modèle que ſe propoſe l'imitation tragique, puiſqu'elle doit peindre les effets des grandes paſſions ; & comme elle perfectionne tout ce qu'elle imite, elle a ſoin de motiver plus fortement la conduite de ſes Perſonnages, de les faire tendre plus directement au but où ils ſont pouſſés par leurs paſſions & par leurs caractères. Ainſi, tel principe de conduite étant connu, telle poſition étant donnée, il faut que les Perſonnages agiſſent en conſéquence de ce principe & de cette poſition ; & rien ne doit ſe paſſer dans l'intrigue de la Pièce, qui ne tire ſon effet de ces cauſes déterminées.

Prenons *Athalie* pour exemple. Le Grand-Prêtre Joad a ſauvé des fureurs de cette Uſurpatrice le dernier rejeton de la race de David ; dérobé tout ſanglant au fer des bourreaux, il a été caché dans le Temple du vrai Dieu, & élevé ſous le nom d'*Eliacin*. Joad a conſervé avec ſoin tout ce qui pouvoit faire reconnoître au Peuple cet enfant Roi, quand il ſeroit temps de le faire remonter ſur le trône de

ſes pères. Le Ciel, vengeur du crime & du ſang de David, a jeté le trouble & la terreur dans l'ame d'Athalie ; un ſonge envoyé de Dieu vient effrayer cette Reine homicide, lui préſente ſa mère, qui lui prédit les vengeances céleſtes, & auſſi-tôt un enfant qui lui plonge un poignard dans le ſein. Tourmentée de ce ſonge, dont elle eſt deux fois obſédée, elle croit appaiſer par des préſens le Dieu qui la pourſuit ; elle entre dans le temple des Juifs, elle voit ce même enfant dont un ſonge l'a deux fois menacée ; ce rapport effrayant redouble ſes terreurs ; elle veut que Joad lui remette l'enfant qu'elle redoute ſans le connoître.

Le ſujet ainſi établi, quelle eſt la ſuite néceſſaire de la poſition où ſe trouvent les Perſonnages ? Athalie, attentive à éviter le coup qui la menace, doit employer tous les moyens pour ſe faire livrer l'enfant fatal à ſes jours ; tel eſt le principe de ſa conduite. L'inflexible & vertueux Joad livrera-t-il à l'Uſurpatrice ſanguinaire, à l'ennemie de ſon Dieu, le dépôt ſacré, la dernière eſpérance des Juifs ? L'aura-t-il dérobé au meurtre pour le rendre

à l'homicide ? Voltaire prétend que le Grand-Prêtre devoit en uſer ainſi ; les raiſons qu'il en donne ſont un peu ſingulières.

» J'avoue, dit-il, qu'il n'eſt pas poſſible » qu'Athalie veuille égorger ſon petit-fils, » ſon unique héritier «.

Quoi ! ce qu'elle a déjà fait n'eſt-il plus poſſible ? N'a-t-elle pas fait aſſaſſiner le petit Joas avec tous ſes frères ? Le Grand Prêtre ne peut juger raiſonnablement de ſes intentions préſentes, que d'après ſa cruauté & ſes crimes ; d'ailleurs elle s'explique aſſez clairement à ce ſujet :

David m'eſt en horreur, & les fils de ce Roi,
Quoique nés de mon ſang, ſont étrangers pour moi.

C'eſt ainſi qu'elle prévient le mauvais raiſonnement qu'on va lire.

» Je ſais qu'elle a un intérêt preſſant à » l'élever auprès d'elle, qu'il doit lui ſervir » de ſauve-garde contre ſes ennemis, que la » vie de cet enfant doit être ſon plus cher » objet, après la ſienne propre «.

Je doute que Voltaire fût ce qu'il vouloit dire. Athalie avoit un intérêt preſſant d'élever

auprès d'elle un enfant échappé au couteau dont elle l'a fait percer, un enfant qu'elle croit fatal à ſa vie ! Sans doute ſon intérêt eſt de l'avoir en ſa puiſſance, mais pour s'en délivrer ; c'eſt à cet intérêt cruel que Joad, dépoſitaire du ſalut de ſon jeune Roi, doit oppoſer tout ſon courage & ſon inflexible réſiſtance.

» Comment ? conſpirer contre ſa Reine, » à laquelle il a fait ſerment d'obéiſſance « ?

C'eſt une dériſion. Joad a fait ſerment à ſon Dieu de ſauver ſon Roi légitime ; c'eſt à ce ſerment qu'il doit obéir, & non pas à une parricide uſurpatrice.

» La trahir par le plus lâche des men» ſonges, en lui diſant qu'il y a de l'or dans » ſa Sacriſtie, & qu'il lui donnera cet or « !

Les parodies & la mauvaiſe foi ne ſont pas des raiſons. Joad ne trahit pas Athalie par le plus lâche des menſonges. L'avarice de cette Princeſſe & de Mathan, les excite à demander qu'on leur livre avec le petit Joas un tréſor de David, qu'ils croient caché dans le temple. Joad appuie ſon ſtratagême ſur cette avarice ; Athalie prépare elle-même le piége où elle vient tomber.

» La faire enſuite égorger par des Prêtres » à la Porte aux Chevaux, ſans forme de » procès ! Une Reine ! une femme ! quelle » horreur ! Encore ſi Joad avoit quelque pré- » texte pour commettre cette action abomi- » nable ; mais il n'en a aucun «.

Un prétexte ne ſuffiroit pas. Joad a les raiſons les plus preſſantes : le ſalut de ſon Roi en danger, le ſien propre, celui de ſa femme & de ſes enfans, la conſervation du temple & du culte divin. Athalie le tient aſſiégé ; Mathan preſſe le carnage, &, la flamme à la main, demande à grands cris la ruine des autels qu'il a déſertés ; qu'Athalie diſe un mot, & le temple eſt en cendres. Joad périra plutôt que de trahir ſon Roi. L'intérêt de ce Prince & de ſa Religion, le droit d'une défenſe légitime contre une ennemie armée, lui font recourir au ſtratagème qui les ſauve tous, & dont l'emportement de l'Uſurpatrice elle-même lui a donné l'idée. Athalie découvre aſſez ſi ſon intention étoit de conſerver Joas, quand elle dit, ne pouvant s'empêcher de le reconnoître :

D'un fantôme odieux, Soldats, délivrez-moi.

Il faut alors que Joas ou la Reine périſſe : c'eſt par la néceſſité de la poſition que Joad eſt forcé de faire mourir l'Uſurpatrice pour ſauver ſon Roi ; c'eſt le cri de ſon devoir qui ſe fait entendre dans ces paroles terribles :

Soldats du Dieu vivant, défendez votre Roi.

Voyons à préſent quels ſont les moyens ſimples & faciles qui dirigent la conduite du Grand-Prêtre. Il ne pouvoit faire autre choſe dans ſa poſition, que de profiter des démarches de ſon ennemie. C'eſt elle qui donne tout le mouvement à l'action ; ce ſont ſes craintes & le déſir de ſe venger, qui la précipitent dans l'abîme qu'elle veut éviter. Ses deſſeins de vengeance ſont annoncés par Abner, dès la première ſcène.

Je tremble qu'Athalie. . . . . .
Vous-même de l'autel vous faiſant arracher,
N'achève enfin ſur vous ſes vengeances funeſtes. . . .
Enfin, depuis deux jours, la ſuperbe Athalie,
Dans un ſombre chagrin paroît enſevelie :
Je l'obſervois hier, & je voyois ſes yeux
Lancer ſur le lieu Saint des regards furieux ;

Comme ſi, dans le fond de ce vaſte édifice,
Dieu cachoit un vengeur armé pour ſon ſupplice.
Croyez-moi, plus j'y penſe, & moins je puis douter
Que ſur vous ſon courroux ne ſoit près d'éclater,
Et que de Jézabel la fille ſanguinaire
Ne vienne attaquer Dieu juſqu'en ſon Sanctuaire.

L'avarice même de cette Reine, qui doit être un des moyens de la cataſtrophe, eſt indiquée au même endroit :

Mathan, d'ailleurs, Mathan, ce Prêtre ſacrilége,
Plus méchant qu'Athalie, à toute heure l'aſſiége...
Tantôt à cette Reine il vous peint redoutable;
Tantôt, voyant pour l'or ſa ſoif inſatiable,
Il lui feint qu'en un lieu, que vous ſeul connoiſſez,
Vous cachez des tréſors par David amaſſés.

Ainſi eſt préparée l'entrée d'Athalie dans le temple. Que peut oppoſer Joad aux fureurs de cette Reine? Sa confiance en Dieu & en la juſtice de ſa cauſe, ſon courage & ſa prudence; il n'emploiera contre elle que les armes qu'elle lui offrira elle-même; il n'attend ſon ſalut & celui de Joas que de la protection du Ciel, & de la rage imprudente de leurs ennemis; c'eſt dans ces ſentimens qu'il s'écrie :

Daigne, daigne, mon Dieu, ſur Mathan & ſur elle
Répandre cet eſprit de vertige & d'erreur,
De la chute des Rois funeſte avant-coureur!

Athalie eſt dans le temple; elle a voulu pénétrer dans l'enceinte ſacrée; Joad l'en a fait ſortir: nouveau motif de haine contre lui. Elle a vu l'enfant, qu'un ſonge lui a préſenté comme ſon meurtrier; elle l'a reconnu; on l'a fait auſſi-tôt diſparoître à ſes yeux: ce myſtère irrite ſa curioſité; elle veut l'examiner de plus près; elle veut l'interroger. Mathan lui conſeille de le faire périr:

Abner chez le Grand-Prêtre a devancé le jour.
Pour le ſang de ſes Rois vous ſavez ſon amour;
Et qui ſait ſi Joad ne veut point en leur place
Subſtituer l'enfant dont le Ciel vous menace?

Athalie reçoit avidement des conſeils qui flattent ſa fureur: on tremble pour les jours du petit Joas. Le prudent Joad le fera-t-il paroître devant la Reine? La prudence même lui preſcrit cette déférence, de peur d'augmenter les ſoupçons de cette cruelle ennemie; & par un artifice admirable du Poëte, Athalie elle-même a fait preſſentir ce motif du Grand-Prêtre, quand elle dit à Abner:

De ce refus bizarre où ſeroient les raiſons ?
Il pourroit me jeter dans d'étranges ſoupçons.

Joad n'a pas laiſſé de prendre ſes précautions ; il a remis Joas ſous la garde du vertueux Abner, &, témoin caché de l'entretien, il ſe tenoit prêt à le ſecourir avec ſes Lévites. Les diſcours naïfs, mais fermes, du petit Joas accroiſſent l'inquiétude & les craintes d'Athalie ; plus elle feint de lui montrer d'amitié, plus il lui fait voir d'averſion. La maniere dont elle finit l'entretien prouve aſſez que ſon deſſein eſt de ſuivre les conſeils de Mathan, & d'enlever par la force l'enfant qu'elle n'a pu gagner par ſes fauſſes careſſes. Ce deſſein d'ailleurs eſt indiqué par la fin de la ſcène précedente, lorſqu'elle dit à Mathan :

Vous, cependant, allez, & ſans jeter d'alarmes,
A tous mes Tyriens faites prendre les armes.

Mathan vient enſuite, au nom d'Athalie, demander l'enfant en otage, ſinon *les feux vont s'allumer, & le fer eſt tout prêt.* Joad renvoie avec indignation le Pontife de Baal. Quel parti prendra-t-il ? Son épouſe Joſabeth lui en propoſe quelques-uns qu'il rejette,

comme dangereux, & indignes de la confiance qu'ils doivent aux promeſſes du Ciel : c'eſt toujours le caractère & la conduite de celui qui a dit :

Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Il va donc, ſans différer, préparer le couronnement de Joas, pour animer à ſa défenſe tous les Lévites & les partiſans ſecrets du ſang de David. C'eſt-là que le Poëte a placé avec génie cette inſpiration prophétique du Grand-Prêtre, dont l'enthouſiaſme ſe communique à tous ces Prêtres & ces Lévites, ſoldats du Dieu vivant, & les prépare à ſacrifier tous leur vie pour leur Religion & pour leur Roi, qu'ils vont reconnoître. Joad couronne enfin Joas en leur préſence, leur fait jurer *de vivre, de combattre & de mourir pour lui*, les enflamme de tout ſon zèle, de tout ſon courage, les diſpoſe à marcher contre leurs ennemis, & à montrer au Peuple *de Joas conſervé l'étonnante merveille.*

Toute cette conduite n'eſt point d'un lâche, comme le dit Voltaire ; mais ce deſſein, tout noble, tout courageux qu'il eſt, a ſes périls :

ſi Joad ne craint point la mort, il peut craindre pour les jours de ſon jeune Roi, & s'il ſe préſente une occaſion de l'arracher aux dangers d'un combat, il doit l'embraſſer.

Dans ce moment, Athalie envoie Abner faire un dernier effort ſur l'eſprit du Grand-Prêtre, & lui offrir la vie, à condition qu'il remettra en ſa puiſſance le jeune Eliacin & les tréſors de David. Joad aura-t-il la lâcheté de livrer l'enfant qu'il vient de proclamer Roi? Cette proclamation pourroit elle reſter ſecrète, & ne l'aura-t-il couronné que pour aſſurer plus infailliblement ſa perte? Il n'a d'autre parti à prendre que d'accepter en apparence la propoſition d'Athalie, l'attirer dans le temple, accompagnée de peu de ſoldats, lui faire reconnoître le Roi qu'elle croit avoir immolé, & l'immoler elle-même ſi elle oſe lever encore ſur ſon Roi légitime un fer parricide. Ainſi c'eſt la conduite d'Athalie qui détermine toujours celle du Grand-Prêtre. Elle agit néceſſairement ſelon les vûes de ſa paſſion & ſelon ſon caractère, & Joad agit auſſi néceſſairement ſelon le ſien, pour rendre vains tous les efforts & la fureur de l'Uſurpatrice. Ce

double reſſort, habilement combiné, a ſuffi à Racine pour produire le chef-d'œuvre le plus parfait de l'Art Tragique & de la conduite théatrale.

Bien des gens comparent *Sémiramis* à *Athalie*. Nous n'avons conſidéré ailleurs cette Tragédie de Voltaire, que relativement aux progrès de l'action : examinons ici la conduite des principaux Perſonnages.

Sémiramis, amoureuſe d'Arzace, qu'elle croit un ſoldat de fortune, le mande à Babylone, dans le deſſein de le faire ſuccéder à Ninus, qu'elle a empoiſonné il y a quinze ou ſeize ans, de concert avec Aſſur ; Arzace eſt Ninias, fils de Ninus : Phradate l'a dérobé au glaive d'Aſſur, l'a élevé ſans lui découvrir ſa deſtinée, & en expirant, il lui a remis une caſſette qui contient toute l'explication de ſon ſort, avec ordre de la remettre au Grand-Mage Oroës, qui doit ſeul en faire l'ouverture. Ajoutons qu'Arzace-Ninias eſt l'Amant aimé d'Azéma, Princeſſe du ſang de Bélus, qu'il a pour rival le cruel Aſſur, & voyons quelle va être la marche de toute cette intrigue.

Arzace vient à Babylone ſans ſavoir un mot de ce qui s'y paſſe ; il rencontre Mitrane, & ne daigne pas lui faire les queſtions que ſa ſituation exige. Il a lieu de juger, par les diſcours de Mitrane, que le trouble & les douleurs de Sémiramis naiſſent de quelques remords, & que la mort de ſon époux eſt la cauſe de ces remords ; mais il ne demande là-deſſus aucun éclairciſſement ; il n'en demande pas davantage ſur Ninias, qui eſt ſuppoſé avoir perdu la vie le même jour que Ninus : il ne veut rien ſavoir ; il s'informe tout auſſi peu de ſa Maîtreſſe, & ne témoigne aucun déſir de la voir. Que vient-il donc faire ? Reſté ſeul, il entend des gémiſſemens lugubres ſortis du tombeau de Ninus, & il ne s'imagine pas que Ninus pourſuit la vengeance de ſa mort.

On croit que la ſcène du Grand-Mage avec Arzace va débrouiller ce chaos ; mais Oroës nous apprend ſeulement que Ninus eſt mort empoiſonné, & garde un profond ſilence ſur tout ce qui concerne Ninias. Il dit que Ninus demande vengeance. Arzace répond : *Mais de qui ?* Oroës parle d'autre choſe, & Arzace

n'insiste point. Rien de si plaisant que de voir ce Grand-Mage faisant l'inventaire de la cassette, d'où il tire, l'un après l'autre, le diadème, les sceaux, la lettre de Ninus, & le fer qui le doit venger, sans faire sur tout cela aucune explication à Arzace, qu'il sait être Ninias, & qui, de son côté, a toujours la discrétion de n'en demander aucune.

Arzace ne se doute pas que Ninus a été empoisonné par Sémiramis, & il ne soupçonne qu'Assur de ce forfait; mais pour peu qu'il eût eu de bon sens, il eût raisonné ainsi: Sémiramis ne peut ignorer que Ninus ait péri par le poison qu'Assur lui a donné, puisque le Grand-Prêtre en est instruit: elle le sait, & le criminel Assur ne laisse pas d'être en sa faveur, depuis un si long temps que le crime est commis; il faut donc que Sémiramis soit complice d'Assur, & ses remords le confirment; sinon, fière comme elle est, & toute puissante, elle n'eût point ménagé l'empoisonneur de son époux. Arzace ne voit rien de tout cela, & continue d'avoir beaucoup d'estime pour Sémiramis.

Pourquoi Arzace reste-t-il sur la scène

quand Aſſur paroît, puiſqu'il n'a rien à lui dire? Comment Aſſur eſt-il inſtruit de l'amour d'Arzace pour Azéma? Mais enfin, puiſqu'il ne l'ignore pas, pourquoi Sémiramis l'ignore-t-elle? Pourquoi Mitrane, Confident de la Reine & d'Arzace, n'a-t-il rien dit à Sémiramis de l'amour mutuel d'Arzace & d'Azéma, dont ils ne font aucun myſtère?

L'entrée de Sémiramis eſt un peu imitée de celle de Phédre; mais que de récits amenés ſans art, pleins de longueurs, & vuides d'intérêt! Sémiramis dit, pour excuſer ſon crime, que Ninus *vouloit la chaſſer de ſon lit & du trône;* mais les raiſons n'en ſont point expliquées, & devoient l'être; on devoit ſavoir auſſi pourquoi Sémiramis & Aſſur s'étoient unis pour empoiſonner Ninus. Il ſemble, & c'eſt la ſeule idée qui ſe préſente à l'eſprit, que Sémiramis étoit liée avec Aſſur d'un nœud adultère, & cette idée ſe laiſſant deviner, ſans être éclaircie en aucun endroit, il reſte un nuage ſur toute la Pièce. Il n'eſt pas vraiſemblable que la Reine, ayant oſé tremper dans un parricide, n'ait pas oſé joindre à la mort de ſon époux celle d'un

complice devenu importun, odieux, & qui peut dépoſer contre elle. De plus, Sémiramis fait venir Arzace, dans le ſeul deſſein de le voir & de lui parler; cependant elle ne le voit ni ne lui parle; elle ne dit guère les raiſons qu'elle a pour le voir, & ne dit point du tout ſes raiſons pour ne le voir pas, après l'avoir mandé. Il eſt clair qu'elle eſt amoureuſe d'Arzace, puiſqu'elle le choiſit enſuite pour époux; mais elle ne déclare point ſon amour dans cette longue ſcène du premier Acte.

Arzace a couru ſe jeter aux pieds de Sémiramis, avec l'intention de lui découvrir qu'il aime Azéma, & il n'en a pas ouvert la bouche, parce que l'Auteur avoit beſoin de cette étourderie, afin de motiver le choix que Sémiramis fera d'Arzace en lui donnant ſon trône & ſa main. Encore une fois, ſe peut-il que la Reine ignore toujours l'amour d'Arzace & la rivalité d'Aſſur? Cet Aſſur vient nous apprendre, par forme de converſation, qu'il a fait mourir Ninus & ſon fils; il n'a point eu l'aveu de Sémiramis pour le meurtre du fils, & Sémiramis n'a point vengé ſon fils

ſur

ſur Aſſur ! N'eſt-il pas encore incroyable qu'Aſſur, ce monſtre accoutumé à tous les crimes, ne ſonge point à ſe défaire d'Arzace, d'un rival préféré & qui l'a inſulté ? Il y ſongera par la ſuite ; mais il devoit s'en occuper dès le premier moment : cela même auroit préparé le deſſein qu'il forme tout d'un coup à la fin de la Pièce, & qui eſt auſſi-tôt renverſé que conçu.

La ſcène de Sémiramis & d'Aſſur offre de beaux détails ; mais il eſt plaiſant que le ſcélérat Aſſur y parle en Philoſophe ; il eſt étonnant que Sémiramis ne lui reproche pas la mort de ſon fils, & qu'il ſoit ſi peu queſtion de ce fils ſur lequel roule toute la Pièce. La Reine ne ſauroit-elle point qu'Aſſur a fait périr Ninias ? Elle n'en dit rien à la vérité ; mais eſt-il poſſible qu'elle l'ignore ? eſt-il poſſible qu'elle n'en diſe pas le moindre mot ?

Sémiramis attend au troiſième Acte à déclarer à Otane ſon amour pour Arzace. D'où vient qu'elle a tant différé ? On n'y conçoit rien. Elle prétend que ſa paſſion n'eſt point de l'amour, & pourtant elle ajoute qu'elle eſt *embraſée d'un feu.* C'eſt là ſeulement qu'elle

commence à parler de ſon fils. Tout eſt incompréhenſible dans ce chaos dramatique. N'eſt-il pas ſingulier que les Dieux ordonnent l'hymen inceſtueux de Sémiramis avec Arzace-Ninias, & qu'elle s'imagine que cet hymen calmera les manes irrités de ſon époux ? Un mari empoiſonné par ſa femme, eſt-il bien vengé d'elle, quand elle prend un autre mari ?

Le Grand-Mage Oroës, ſachant, dès le premier Acte, qu'Arzace eſt Ninias, ne devroit-il pas néceſſairement détourner Sémiramis d'épouſer ſon fils ? Et à moins que de fermer ſes oreilles & ſon eſprit aux diſcours de la Reine, peut-il ne pas entendre que ſon intention eſt d'achever cet hymen ? Nous examinerons cette ſcène, quand nous parlerons du Dialogue.

Cependant Arzace vient une ſeconde fois aux pieds de Sémiramis, dans la ferme réſolution de lui déclarer enfin qu'Azéma eſt ſa Maîtreſſe, & qu'il attend le don de ſa main pour prix de ſes ſervices. Que fait-il ? Il lui parle de toute autre choſe ; il dit même qu'il trouveroit fort mauvais que la Reine

épousât Aſſur ; ce qui eſt aſſez hardi de la part d'un homme à qui la Reine n'a pas fait connoître ſes ſentimens, ni même pour quelle raiſon elle l'avoit fait venir. Il eſt bien vrai qu'Arzace ne le lui demande pas, & ne s'en inquiete guère quoiqu'il ne ſoit venu dans Babylone que ſur un ordre exprès de la Reine.

Oui, Mitrane, *en ſecret*, l'ordre émané du trône,
Remet entre tes bras Arzace à Babylone.

Enfin Arzace alloit parler de ſa froide paſſion pour Azéma, lorſque cette Princeſſe accourt & coupe la parole à ſon Amant ; après quoi ni l'un ni l'autre ne ſongent plus à déclarer à la Reine leur mutuelle inclination ; ce qui eſt pourtant l'unique ſujet qui les amène tous deux. Mais ne voyez vous pas que, s'ils faiſoient le moindre aveu de leur amour, la ſituation de la ſcène ſuivante ne pourroit plus exiſter ?

Cette ſituation brillante, imitée de *Don Sanche d'Aragon*, amenée contre toute raiſon, préſente un tableau peu naturel, & dans lequel les Perſonnages ont tous une at-

titude forcée. Au moment où Sémiramis nomme Arzace ſon époux, celui-ci ne doit-il pas déclarer l'engagement d'amour & d'honneur qui le lie au ſort d'Azéma ? N'y a-t-il pas de la perfidie dans ſon ſilence ? Azéma ſe doit-elle contenter de pouſſer une exclamation ? Aſſur doit-il ſe taire ? Oroës, inſtruit par la caſſette qu'Arzace eſt Ninias, doit-il ne pas révéler ce ſecret dans une occaſion pareille ? doit-il laiſſer la mere épouſer ſon fils ? Enfin l'ombre de Ninus qui paroît après ce choix inceſtueux, doit-elle être ſi douce & parler par énigmes ? N'étoit-ce pas là le moment d'accuſer, de confondre ſes aſſaſſins, le ſcélérat Aſſur & ſa coupable épouſe, de la faire frémir de ſon nouvel amour, qui eſt encore un crime, & de reconnoître Ninias pour ſon fils ? Etoit-ce bien la peine de faire apparoître une ombre pour ſi peu de choſe ? car elle vient dire ſimplement à Arzace de deſcendre dans ſon tombeau. Ce merveilleux devient puéril par ſon inutilité.

Arzace vient d'apprendre que *Ninias reſpire & qu'il va paroître.* Ce ſecret lui a été révélé dans le Temple, où l'on n'a pas jugé à

propos de lui révéler en même temps que lui-même eſt Ninias. Il faut qu'Oroës revienne le joindre exprès, pour lui dire ſur la ſcène ce qu'il auroit déjà dû lui dire dans le Temple. Pourquoi donc Oroës fait-il difficulté de déclarer à Arzace qu'il eſt Ninias ? Tout l'y invitoit & l'y forçoit dès le commencement de la Pièce; tout lui défend de ſe taire dans un moment ſi terrible, à moins qu'il ne veuille laiſſer achever un inceſte. Le ſententieux Oroës eſt un perſonnage bien inconcevable. Si vous lui demandiez par quelle raiſon il n'a pas déclaré à Sémiramis que celui qu'elle veut épouſer eſt ſon fils, il ſeroit bien embarraſſé de vous répondre. Voici qui eſt pis encore. Il ſait que Ninias doit tuer ſa mère dans le tombeau de Ninus, & il le pouſſe au parricide. N'eſt-ce pas une cruauté bien hypocrite de la part de ce Mage, repréſenté ſi doux, ſi bon, ſi obéiſſant, & qui ne parle à la Reine que de ſa ſoumiſſion ? Convenoit-il à Voltaire de blâmer Joad qui venge ſon Roi ſur la barbare Athalie, quand Voltaire nous préſente ſon Grand-Mage qui conduit un fils au parricide, en le trompant & en lui fermant les yeux ?

Que dirons-nous auſſi de ce Ninias, qui ne ſent rien, qui ne comprend rien? La réſerve myſtérieuſe d'Oroës à ne pas nommer la victime que Ninias doit immoler à Ninus, ne doit-elle pas lui faire aſſez entendre que cette victime c'eſt ſa mère? Si c'étoit Aſſur en effet, Oroës n'auroit aucune raiſon de lui en faire un myſtere.

La ſcène où Ninias ſe fait reconnoître à Sémiramis, eſt digne de toute cette conduite. Sémiramis le reconnoît pour ſon fils ſur de foibles indices. Rien ne prouve qu'il ſoit Ninias, que le ſeul témoignage de Phradate, laiſſé par écrit, & dont il n'eſt même fait mention que très-obſcurément. Eſt-ce donc avec cette légéreté qu'on reconnoît le fils d'un Roi? Ce n'étoit pas ainſi que les Anciens bâtiſſoient une intrigue & une reconnoiſſance. On peut voir quelle ſcrupuleuſe attention ils avoient de choiſir les moyens les plus naturels & les plus convaincans pour faire reconnoître Electre à Oreſte, Oreſte à Iphigénie, Ion à ſa mère, &c. S'ils péchoient ſur cet article, c'étoit par un excès de vérité, qui devenoit quelquefois minutieuſe: la plu-

part des Modernes ont péché par un excès d'invraiſemblance qui eſt toujours abſurde.

Pour revenir à la reconnoiſſance de Sémiramis, n'eſt il pas comique de voir Ninias tenir le fatal billet dans ſa main, ſans ſavoir pourquoi ? C'eſt donc afin que ſa mère l'apperçoive, & demande à lire ce qu'il contient. Le fils le donnera, après l'avoir refuſé pour la forme ; car s'il avoit voulu le lui cacher, il en étoit bien le maître. Ce qui complète le ridicule de cette ſituation, c'eſt lorſqu'Arzace s'écrie avec emphaſe, qu'il tient ce billet *des Dieux*. Pendant tout le quatrième Acte, Aſſur paroît ne plus exiſter : pour Azéma, elle eſt toujours la dernière à ſavoir les ſecrets de ſon Amant ; car, même au cinquième Acte, quand elle accourt auprès de Sémiramis, elle ignore qu'Arzace eſt Ninias. Voilà une Princeſſe amoureuſe, dont ſon Amant fait aſſez peu de cas.

Le cinquième Acte met le comble à la confuſion & à la mauvaiſe conduite de cette intrigue. On pourroit appeler Voltaire *aſſembleur de nuages* ; mais de ces nuages tragiques on voit ſortir de brillans éclairs. A la

première ſcène du cinquième Acte, Sémiramis commande à Otane d'aller ſaiſir Aſſur; ce qu'elle auroit dû faire dès l'Acte précédent. Otane va ſur l'heure exécuter ces ordres. Azéma ne pouvant jamais rencontrer ſon Amant, qui ſemble ſe cacher exprès, pour lui laiſſer ignorer ce qu'elle devroit ſavoir la première, Azéma vient dire à Sémiramis ce qu'elle auroit dû apprendre à ſon Amant; c'eſt qu'Aſſur ſe diſpoſe à ſe gliſſer dans le tombeau de Ninus, & à tuer Ninias. Sémiramis ne pouvoit point ne pas dire à Azéma : *Ne craignez rien pour Ninias. J'ai envoyé Otane, avec ordre de ſe ſaiſir d'Aſſur.* C'eſt préciſément ce qu'elle ne dit pas; elle oublie l'ordre qu'elle vient de donner, elle veut deſcendre elle-même au tombeau de ſon époux, & défendre ſon fils contre le perfide Aſſur. Elle fait part de ce ridicule projet à la Princeſſe, à qui elle dit : *Je vais ſauver mon fils*; puis elle entre dans le tombeau, à la vue d'un grand nombre de Gardes qui reſtent ſur la ſcène avec Azéma, laquelle ne peut s'empêcher d'entendre le projet de Sémiramis, ni même de la voir entrer dans le tombeau

de Ninus. Cependant, lorſque Ninias paſſe ſur la ſcène pour aller au tombeau de ſon père, ni ſon Amante, ni aucun des Gardes ne l'avertit que ſa mère vient, à l'inſtant & à leurs yeux, de deſcendre dans ce monument. L'extravagance ne peut aller plus loin, ſi ce n'eſt quand Azéma, qui craint pour la vie de ſon Amant, le laiſſe aller néanmoins, & s'amuſe, en attendant ſon retour, à hurler ſur le théatre des vers qui ne ſignifient rien. La conduite inſenſée de tous ces Perſonnages amène donc un des plus abſurdes dénouemens qui exiſtent au théatre. J'oſe dire que de toutes les Tragédies, Sémiramis eſt celle que les jeunes Poëtes doivent étudier avec le plus de ſoin, pour connoître tous les excès où peut nous égarer le mépris des loix, de l'art & du bon ſens ; comme ils doivent apprendre dans Athalie à quel degré de perfection le ſecours de l'art élève le génie.

§. II.

Des Préparations.

L'unité d'émotion demande, non ſeulement que tous les incidens d'une Tragédie

soient unis, par une trame commune, au principal tissu de l'intrigue, mais encore qu'il n'y ait pas un seul de ces incidens qui ne soit motivé & préparé avant que d'entrer dans l'action. La raison en est sensible. Un incident totalement imprévu excite une surprise qui retire notre esprit de la situation où il étoit, distrait son attention, pour l'attacher inopinément à un objet nouveau, & rompant le fil de nos idées ou de nos sensations, ne peut plus se lier qu'imparfaitement à l'impression que nous avions éprouvée. L'émotion, pour être une, veut être continue; l'interruption en détruit la force & l'unité. Faute d'une préparation suffisante, l'action d'Exupère, qui trompe Phocas en feignant de le servir, & qui sauve Héraclius, produit un étonnement contraire à l'effet de l'intrigue; c'est de Léontine, ou d'Héraclius lui-même, qu'on attendoit le dénouement, parce que l'émotion principale venoit d'eux, & que c'étoit à eux de frapper les derniers coups. Aussi n'est-on plus ému quand Exupère joue le premier rôle de la catastrophe; l'indifférence succède bientôt à la surprise.

On auroit donc tort de prendre toutes ces préparations pour un raffinement de l'art, peu néceſſaire à l'effet tragique ; elles ſont indiſpenſables pour produire cet effet, qui n'eſt autre choſe que la continuité d'émotion. On ſeroit foiblement touché de voir arriver Iphigénie avec ſa mère dans le camp des Grecs, ſi le Poëte ne nous avoit fait craindre d'abord pour ſa vie; mais après ces mots d'Agamemnon dans la première ſcène : *Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide, elle eſt morte.* Après tous les ſoins que ce père déſolé ſe donne afin d'éloigner ſa fille, l'arrivée d'Iphigénie cauſe une vive ſenſation, & l'effet eſt vraiment tragique.

Quand Roxane, jalouſe & irritée, veut entendre Bajazet pour la dernière fois, quand elle lui offre d'acheter ſa grace & ſa vie au prix du ſang d'Atalide ; que ce Prince ne lui répond d'abord qu'avec la plus vive indignation, & tâche enſuite de la fléchir pour ſauver les jours de ſon Amante ; Roxane, réſolue à la mort de Bajazet, ne réplique à toutes ſes inſtances qu'un ſeul mot : *Sortez.* Ce mot eſt terrible par la ſituation ; tout ce

qu'elle pourroit dire remueroit moins fortement que ce ſeul mot ; mais l'effet en ſeroit nul, ſi elle n'avoit pas dit dans la ſcène précédente :

Je ſuis pourtant toujours maîtreſſe de ſon ſort.
Je puis le retenir ; mais s'il ſort, il eſt mort.

La ſcène où Pyrrhus revient trouver Oreſte, lui annonce qu'il a changé d'avis, qu'il eſt réſolu à l'hymen d'Hermione, & qu'on va lui livrer le fils d'Hector. Cette ſcène, qui n'a pas plus de vingt vers, eſt d'un très-grand effet. Un ſimple changement de volonté n'eſt pourtant pas par lui-même un reſſort bien tragique ; mais cette ſcène ſuit de près les eſpérances qu'Hermione a données à Oreſte ; elle vient de le quitter, en lui diſant :

Du Troyen ou de moi faites-le décider ;
Qu'il ſonge qui des deux il veut rendre ou garder.
Enfin qu'il me renvoie, ou bien qu'il me le livre.
Adieu, s'il y conſent, je ſuis prête à vous ſuivre.

Oreſte, au comble de la joie, croit retrouver Pyrrhus dans les mêmes ſentimens où il l'avoit laiſſé. En ce moment même Pyrrhus, irrité des froideurs d'Andromaque, vient

accorder à Oreſte tout ce qu'il lui a demandé, & de l'excès de la joie le plonge dans le déſeſpoir, ſans qu'il puiſſe ſe plaindre, ni faire éclater ſa douleur. Remarquez encore que cette douleur concentrée ajoute à l'effet de la ſituation, & prépare très-bien les ſombres fureurs d'Oreſte qui le pouſſent à la vengeance & amènent la cataſtrophe.

C'eſt ainſi que Racine, ſans merveilleux romaneſque, ſans échafaudage, tiroit ſes ſituations des entrailles mêmes de ſon ſujet, &, par les moyens les plus ſimples, les plus naturels, par un heureux rapprochement de circonſtances, entretenoit, redoubloit l'intérêt tragique. Il eſt preſque le ſeul qui ait fait ſervir les plus petites choſes aux plus grandes émotions, & qui ait employé toutes les reſſources de l'art à ſe rapprocher des effets les plus vraiſemblables de la Nature. Qu'un domeſtique, chargé des ordres de ſon Maître, s'acquitte de ſa commiſſion, ce n'eſt-là dans nos Tragédies qu'un rempliſſage, froid & commun. Mais quelle ſcène que celle d'Arcas, qui vient chercher Iphigénie de la part d'Agamemnon, & qui, les larmes aux yeux, lui

révèle que c'eſt pour la conduire non à l'hymen, mais à la mort, dans un moment où cette jeune Princeſſe, ſa mère & ſon Amant ſont au comble de leurs vœux ! Voyez auſſi comme cette révélation d'Arcas eſt motivée dès l'expoſition, par l'intérêt particulier qu'il doit prendre à Clytemneſtre ; car Agamemnon lui dit :

La Reine, qui dans Sparte avoit connu ta foi,
T'a placé dans le rang que tu tiens près de moi.

La préparation la plus difficile eſt celle qui expoſe le ſujet de la Pièce. Rien de ſi rare que de ſavoir entrer dans l'action au moment convenable, & de préparer tout de ſuite le Spectateur à un grand événement. La plupart de nos premiers Actes ne ſont que des préliminaires en converſation, qui font déſirer long-temps que l'émotion ſe faſſe ſentir. Le grand art eſt d'expoſer le ſujet en action : je veux dire que les Perſonnages devroient être mis d'abord en ſcène par un intérêt preſſant qui détermine l'action, & non pour nous donner froidement des inſtructions préparatoires au ſujet. Il faut que ces éclairciſſemens néceſſaires viennent enſuite du motif

même qui fait agir les Perſonnages. La ſuperbe expoſition que celle de l'Œdipe de Sophocle ! Thèbes eſt déſolée par le fléau de la peſte. Une foule de peuple environne dans le lointain les deux Temples de Pallas ; des enfans, des vieillards ſont proſternés aux autels d'Apollon, à la porte du Palais d'Œdipe. C'eſt dans ce moment que ce Roi vient conſoler ſes Sujets, & chercher avec le Grand-Prêtre les moyens d'appaiſer les Dieux. Bientôt l'Oracle qu'on a conſulté apprend qu'il faut ſatisfaire aux manes de Laïus pour arrêter la contagion, & de là ſuit naturellement la recherche du meurtrier, qui fait le ſujet de la Pièce. Comparez à cette expoſition agiſſante la converſation de Dimas & de Philoctète dans la Tragédie de Voltaire, & vous verrez lequel des deux Poëtes a ſu faire le premier pas dans l'action, d'une manière plus naturelle & plus intéreſſante.

L'expoſition de *la Mort de Pompée* eſt citée avec raiſon comme un modèle. Le Tyran Ptolémée délibère avec ſes deux Miniſtres s'il recevra Pompée, après ſa défaite à Pharſale, ou s'il doit l'immoler à Céſar,

vainqueur & tout-puiſſant. Son lâche intérêt le détermine à faire aſſaſſiner le grand Pompée. Cette délibération n'eſt pas une froide conférence, c'eſt le mobile de toute l'intrigue; c'eſt le nœud même du ſujet qui en fait l'expoſition. Voltaire a cru l'imiter dans ſes premières ſcènes de *Brutus*. La délibération des Sénateurs offre des beautés; mais il s'agit ſeulement de ſavoir ſi l'on introduira l'Ambaſſadeur Arons dans le Sénat : cette diſcuſſion, & celle même de l'Ambaſſadeur, ne font point deviner quelle ſera l'intrigue; il n'y a point d'action commencée. Que va-t-il réſulter de tous ces beaux diſcours pour & contre Tarquin ? On n'en ſait rien, on ne prévoit rien; & même dans les deux ou trois premiers Actes, on ne voit que des projets mal concertés, mal éclaircis, dont les motifs ſont vagues & le but indéterminé.

Un principe très-ſimple, & qui pourtant n'a été bien connu que de Sophocle, de Corneille & de Racine, c'eſt que le principal mobile de l'action doit lui donner le premier mouvement, que cette première impulſion doit faire jaillir le nœud de l'intrigue, & faire

faire éclore le germe du dénouement. Sans la connoiſſance de ce principe, on commencera l'action ou trop tôt, ou trop tard. Dans le premier cas, elle languira pendant les premiers Actes, elle ſera précipitée & confuſe à la cataſtrophe ; dans le ſecond cas, les premiers Actes ſeront trop pleins, & les derniers ſeront vides. Il faut donc chercher quel eſt le reſſort principal de l'action, & le mettre d'abord en jeu. Dans *Cinna*, c'eſt la conjuration d'Emilie & de ſon Amant contre Auguſte ; ainſi le récit de Cinna, qui montre la conjuration prête à éclater, donne tout de ſuite à l'action le mouvement le plus vif & le plus naturel. Dans *Bajazet*, l'ambition mécontente du Viſir Acomat, eſt le premier mobile de l'intrigue ; c'eſt lui qui, voulant oppoſer Bajazet à ſon frère, a fait naître pour ce Prince l'amour de Roxane. C'eſt par l'ordre du Viſir qu'Oſmin eſt allé dans le camp d'Amurat ſonder les diſpoſitions de l'armée & des Janiſſaires ; c'eſt le rapport d'Oſmin qu'il attend, pour ſe déterminer & faire déclarer Roxane. Le premier mouvement de l'action doit donc naître de ce rapport. La

Pièce commence donc précisément où il le faut, par l'arrivée d'Osmin, & par son entretien avec le Visir.

Dans la Tragédie de *Zaïre*, on ne voit pas la raison qui ouvre la Pièce, par une conversation de Zaïre & de Fatime; car elles ne disent rien qui indique le nœud de l'intrigue & qui prépare au dénouement. La seule chose bien annoncée est le dessein de Nérestan, qui a promis, il y a deux ans, de délivrer Zaïre; mais l'exposition auroit été plus raisonnable, si Fatime étoit venue apprendre à Zaïre que Nérestan arrive pour la délivrer, selon sa promesse, dans ce jour même qu'Orosmane a choisi pour l'épouser. Alors l'intrigue seroit en mouvement dès la première scène; alors l'arrivée de Nérestan seroit un moyen déjà lié au sujet; il n'auroit pas l'air de revenir précisément parce qu'on a parlé de lui, & l'on n'auroit pas besoin de dire :

Cet Esclave Chrétien
Qui, sur sa foi, Seigneur, a passé dans la France,
Revient au moment même, & demande audience.

La méthode de préparer le dénouement dès l'exposition, est très-utile pour le rendre

plus naturel, pour le lier avec les moyens qui ſont employés à le reculer & à l'amener, pour jeter tout de ſuite le Spectateur dans l'agitation, animer ſa curioſité, & lui faire ſentir que le ſujet eſt renfermé dans ſes juſtes bornes. Quand on entend Oreſte, dans *Andromaque*, dire à ſon ami Pilade :

Heureux ſi je pouvois, dans l'ardeur qui me preſſe,
Au lieu d'Aſtianax, lui ravir la Princeſſe !

on s'attend à un évènement tragique, ſurtout quand on ſait qu'Hermione aime Pyrrhus & n'en eſt point aimée. On voit que toute la conduite d'Oreſte va être dirigée par la violence de ſes tranſports ; tous les moyens qui tendent à l'éloigner du but de ſes déſirs, ou à l'y ramener, excitent le plus vif intérêt.

L'art demande encore que l'on faſſe les préparations de loin, ſans qu'on y paroiſſe obligé, & que les choſes préparées ſervent enſuite quand l'occaſion s'en preſente. C'eſt ainſi que, dès la première ſcène d'*Athalie*, le brave Abner fait connoître ſes ſentimens & le principe de ſa conduite au dernier Acte :

Si du ſang de nos Rois quelque goute échappée. . .

JOAD.

Hé bien ! que feriez-vous ?

ABNER.

O jour heureux pour moi !
De quelle ardeur j'irois reconnoître mon Roi !

On n'eſt plus ſurpris, à la fin de la Pièce, de lui voir préférer la défenſe de ſon jeune Roi à celle d'Athalie.

Après que le Viſir Acomat a dit à Oſmin :

Voudrois-tu qu'à mon âge
Je fiſſe de l'amour le vil apprentiſſage ? &c.

on voit bien enſuite que la jalouſie ne ſera pas capable de le détacher du parti de Bajazet ; & quand Roxane lui apprend que Bajazet les trompe tous deux en aimant Atalide, ſi Acomat feint d'entrer dans ce reſſentiment amoureux, on n'eſt pas dupe de cette feinte, on ſe doute qu'il ne cherche qu'à pénétrer les ſentimens de Roxane, à prévenir ſes ſoupçons, & l'on eſt aſſez préparé à ce qu'il dit dans la ſcène ſuivante :

Moi jaloux ! plût au Ciel qu'en me manquant de foi,
L'imprudent Bajazet n'eût offenſé que moi ! . . . .

Et la Sultane eſt-elle en état de m'entendre !
Ne voyois-tu pas bien, quand je l'allois trouver,
Que j'allois avec lui me perdre ou me ſauver ?

Voltaire n'a preſque jamais connu ces préparations adroites, qui préviennent les objections du Spectateur ; il laiſſe trop appercevoir la précipitation de ſes incidens, & la conduite imprévue de ſes Perſonnages ; il ne parle des moyens néceſſaires à ſon action, qu'au moment où il en a beſoin. *Arons*, dans la Tragédie de *Brutus*, eſt venu à Rome, il a parlé au Sénat, il reſte ſur la ſcène, ſans ſavoir encore comment il s'y prendra pour ſervir Tarquin. C'eſt à la fin du premier Acte ſeulement que Meſſala lui apprend l'amour de Titus pour Tullie, & c'eſt de là qu'il part pour entamer ſa conjuration, & *former l'heureux piége où il attend les Romains.* Cependant, ſi ce piége étoit formé avant l'action, ſi l'on ſavoit, avant l'aſſemblée des Sénateurs, que les deux fils de Brutus, ſéduits par Tarquin, ou par ſa fille, ont pris quelques engagemens avec Arons, la ſcène de cet Ambaſſadeur au Sénat exciteroit un bien plus vif intérêt. Quel effet ſur-tout ne produiroit pas l'imprécation de

Brutus ! Que l'on ſeroit ému à la fois de douleur & d'admiration, en voyant ce vertueux Romain dévouer, ſans le ſavoir, ſes propres enfans à l'opprobre & à la mort !

Si, dans le ſein de Rome, il ſe trouvoit un traître
Qui regrettât les Rois & qui voulût un Maître,
Que le perfide meure au milieu des tourmens ;
Que ſa cendre coupable, abandonnée aux vents,
Ne laiſſe ici *qu'un* nom, plus odieux encore
Que le nom des Tyrans *que* Rome entière abhorre !

Comme on ne ſait point encore ſi cette malédiction a quelque rapport au ſujet de la Pièce, elle ne fait qu'une médiocre ſenſation.

Un défaut non moins remarquable, & qui découvre la mauvaiſe diſpoſition d'un plan, c'eſt d'oublier les préparations qu'on a faites, de mettre par-là les Perſonnages en contradiction avec eux-mêmes, ou de leur donner une conduite étourdie & inconſéquente. Plus le Perſonnage eſt grave, plus la faute eſt choquante. N'en donnons qu'un exemple, pour éviter les longueurs.

Le Conſul Brutus, à la quatrième ſcène du ſecond Acte, vient trouver Meſſala, & lui dit en parlant de l'Ambaſſadeur Arons :

Il devoit, dès demain, retourner vers ſon Maître;
Mais un jour quelquefois eſt beaucoup pour un traître.
Meſſala, je prétends ne rien craindre de lui;
Allez lui commander de partir aujourd'hui;
Je le veux.

Brutus, qui n'eſt pas d'un âge ni d'un caractère à parler comme un étourdi, oublie qu'un moment auparavant, au premier Acte, il s'eſt expliqué ainſi à l'Ambaſſadeur lui-même :

Rome vous donne un jour; ce temps doit vous ſuffire:
Ma maiſon cependant eſt votre ſûreté,
Jouiſſez-y des droits de l'hoſpitalité;
Voilà ce que par moi le Sénat vous annonce.
Ce ſoir, à Porſenna reportez ma réponſe;
Reportez-lui la guerre, &c.

Cette contradiction étoit d'autant moins néceſſaire, que Brutus, ayant déclaré lui-même ſa volonté à l'Ambaſſadeur Toſcan, il étoit abſolument inutile qu'il vînt charger Meſſala d'aller lui redire la même choſe. Ces négligences ſervent à prouver avec quelle confuſion & quel déſordre l'Auteur jetoit les plans de ſes Ouvrages, où l'on ne trouve ni ſuite, ni liaiſon, ni enſemble, où le plus

ſouvent une ſcène en contredit une autre, & & n'eſt amenée que pour ſervir de rempliſſage.

§. III.

Des motifs & de la liaiſon des ſcènes.

La clarté de l'intrigue, qui doit ſe développer ſans embarras pour ne pas interrompre la continuité d'émotion, dépend beaucoup de la diſpoſition des ſcènes ; c'eſt auſſi de l'art avec lequel elles ſont diſtribuées & motivées, que naît d'abord l'illuſion des ſens, la première de toutes pour l'effet du ſpectacle, & enſuite l'illuſion de l'eſprit & de l'ame, qui ſe prête plus aiſément aux émotions qu'on veut lui donner.

Le premier ſoin eſt de préſenter ſi bien le lieu de la ſcène, que nous puiſſions voir clairement ſi l'action y eſt renfermée, & que nous démêlions ſans peine toutes les démarches des Acteurs. Après quoi, toutes les ſcènes doivent ſe rapporter au lieu fixé & néceſſaire à l'action, où les Perſonnages ne ſeront introduits que par des motifs eſſentiels, & d'où ils ne ſortiront que par des motifs auſſi

indiſpenſables. Sans toutes ces règles, fort négligées aujourd'hui, on fera peut-être de beaux Dialogues, on entaſſera des ſituations poſtiches ; mais on ne fera point un Ouvrage vraiment Dramatique. Ouvrons *Athalie*; il ſera facile d'y trouver une pratique exacte & rigoureuſe de ces préceptes oubliés, ou mépriſés par les Succeſſeurs de Racine.

Oui, je viens dans ſon Temple adorer l'Eternel, &c.

Voilà le motif de l'entrée d'Abner qui ouvre l'action ; voilà le lieu de la ſcène indiqué, & le jour même où cette action ſe paſſe eſt expliqué dans les trois vers ſuivans. Après cela, vient l'expoſition du ſujet ; je ne parle ici que de l'enchaînement des ſcènes. Abner ne quitte point Joad ſans en donner une raiſon :

Je ſors, & vais me joindre à la troupe fidelle
Qu'attire de ce jour la pompe ſolennelle.

Nous avons vu plus haut le motif qui amène Athalie dans le Temple des Juifs ; mais quel eſt celui qui l'y arrête ? Elle le dit elle-même : c'eſt le jeune enfant qu'elle a vu en ſonge, & qu'elle vient de reconnoître à l'autel.

Mais bientôt à ma vue on l'a fait diſparoître.
Voilà quel trouble ici m'oblige à m'arrêter....
Hé bien, il faut revoir cet enfant de plus près;
Il en faut à loiſir examiner les traits.

Athalie a fait venir Mathan, afin de le conſulter ſur l'évènement qui cauſe ſon trouble & ſes terreurs : ce moyen étoit fort naturel pour le mettre en ſcène ; mais, comme il joueroit un perſonnage au moins inutile dans l'entrevue de Joas & d'Athalie, le Poëte avoit beſoin d'un autre moyen pour le faire ſortir avec vraiſemblance. Athalie en trouve une raiſon preſſante, dans les précautions qu'elle eſt obligée de prendre pour ſa propre ſûreté.

Laiſſez-moi, cher Mathan, le voir, l'interroger.
Vous, cependant, allez; & ſans jeter d'alarmes,
A tous mes Tyriens faites prendre les armes.

La manière dont Athalie quitte la ſcène, eſt auſſi impoſante que naturelle ; après avoir interrogé le petit Joas, & fondé dans ſes réponſes les diſpoſitions du Grand Prêtre même à ſon égard, elle ſort menaçante & réſolue à ſe venger. *Nous nous reverrons*, dit-elle à Joſabeth ; *adieu, je ſors contente.*

J'ai voulu voir, j'ai vu.

Outre le motif de la ſortie, elle prépare encore ce qui doit arriver dans les Actes ſuivans. Racine a écarté auſſi, avec beaucoup d'art, le Grand-Prêtre, qui ne pourroit que troubler l'entrevue, ſur-tout après avoir chaſſé Athalie du Sanctuaire; Joad explique lui-même ſon motif:

J'entendois tout, & plaignois votre peine.
Ces Lévites & moi, prêts à vous ſecourir,
Nous étions avec vous réſolus de périr.

Nous n'irons pas plus loin; en voilà ſuffiſamment pour aider ceux qui en prendront la peine, à développer tout l'artifice des autres ſcènes. C'eſt par-tout le même ſoin, la même exactitude à rendre compte de toutes les parties de l'action, que, par ce moyen, on ſuit ſans aucun effort & ſans embarras.

Il n'en eſt pas de même des Pièces de Voltaire, où les Perſonnages paroiſſent ſouvent ſans raiſon, & ſe retirent de même. En effet, d'après l'invraiſemblance romaneſque de ſes ſujets & de ſes plans, il étoit impoſſible que la plupart des ſcènes fuſſent motivées & liées raiſonnablement. Cherchez dans *Alzire* cet art ſi naturel que nous venons d'ad-

mirer dans *Athalie*. Si l'on demandoit pourquoi Alvarès & ſon fils ouvrent la Pièce par la converſation qu'ils ont enſemble, on auroit peine à en trouver la raiſon ; car de cet entretien il ne réſulte rien pour l'action. Le ſujet des premiers Actes eſt le mariage de Guſman & d'Alzire ; mais il n'en eſt queſtion qu'en fort peu de mots à la fin de cette longue ſcène. Ainſi on eſt long-temps ſans ſavoir ce qui amène ces Perſonnages, ni par quelle raiſon ils viennent cauſer là plutôt qu'ailleurs. Lorſqu'ils n'ont plus rien à ſe dire, Alvarès congédie ſon fils, en lui diſant :

Montèze vient ici ; mon fils, allez m'attendre
Aux autels, où ſa fille avec lui va ſe rendre.

Il envoie Guſman aux autels, avant de ſavoir ſi Alzire conſent enfin à ce mariage ; il dit plus haut :

Montèze a vu ſa fille, il l'aura ſu fléchir.

Quand Montèze vient, au lieu d'envoyer ſon fils à l'autel, ne devoit-il pas lui dire : Voyons ſi le père d'Alzire nous apporte enfin le conſentement de ſa fille ? Alvarès quitte auſſi Montèze de la même manière :

Adieu, je vais preſſer cet heureux hyménée.

Sans doute il va rejoindre ſon fils à l'autel, ſans attendre qu'Alzire ſe ſoit expliquée elle-même. Montèze a promis pour elle. Alzire revient trouver ſon père, qu'elle venoit de quitter : on croit que c'eſt pour retirer ſa parole ; point du tout, elle fera tout ce qu'on voudra. Alors Montèze, chargé de la conduire auprès de Guſman & d'Alvarès qui l'attendent, ſort tranquillement, & la laiſſe là : il faudra donc qu'Alzire aille toute ſeule à l'autel. Cependant Guſman, qui s'ennuie d'attendre, vient la chercher ; il la traite aſſez durement. Après cela, il la laiſſe ſortir, ſans lui demander où elle va ; il ſe retire lui-même quand il faut que le premier Acte finiſſe, ſans dire un mot de ce qu'il va faire, & il n'eſt plus parlé d'autel ni de mariage. Toutes les autres ſcènes de la Pièce ſont conduites avec la même intelligence.

Le même Auteur, en imitant aſſez heureuſement de Sophocle la double confidence d'Œdipe & de Jocaſte, a commis, contre la conduite théatrale, une ſingulière faute, dont le Poëte Grec ne lui avoit pas donné

l'exemple. A la fin du troiſième Acte, Œdipe dit à Jocaſte :

Suivez mes pas, rentrons ; il faut que j'éclairciſſe
Un ſoupçon que je forme avec trop de juſtice.

Au commencement de l'Acte quatrième, Œdipe & Jocaſte reparoiſſent & renouent leur confidence ; mais l'intervalle des deux Actes n'a t-il pas ſuffi pour la faire entièrement ? Pourquoi, étant rentrés dans l'intention de ſe confier leurs ſecrets, reviennent-ils, ſans s'être rien confiés, au même endroit qu'ils avoient quitté ? Il falloit, ou ne pas ſortir au troiſième Acte que la confidence ne fût faite, & c'eſt la manière naturelle que Sophocle a employée, ou bien ne revenir qu'après l'avoir achevée, puiſque leur ſortie n'avoit pas eu d'autre motif. La néceſſité de finir un Acte, parce qu'il eſt aſſez long, & de réſerver une ſcène pour l'Acte ſuivant, parce qu'il ſeroit trop court, ne peut excuſer une abſurdité pareille, qui fait voir au théatre une choſe qu'on ne voit nulle part. Si deux perſonnes ſortent d'un lieu qu'ils ne jugent pas convenable pour ſe dire un ſecret qu'ils ſont preſſés de ſe communiquer, ils ne reviendront

pas quelque temps après, au même lieu, recommencer cette même confidence qu'ils ont eu le temps de se faire ailleurs.

Un défaut non moins grossier, est d'introduire un Personnage dans un endroit où raisonnablement il ne peut pas se trouver. A la seconde scène de *Rome sauvée*, Céthégus dit à Catilina que les Conjurés *viendront dans ces lieux du Consul ignorés*; & c'est en ces mêmes lieux ignorés du Consul, que Cicéron paroît dès la cinquième scène. Mais pourquoi le prudent Cicéron vient-il en ce lieu ignoré, & renvoie-t-il le Chef des Licteurs pour dire des injures à Catilina? Ne peut-il pas craindre d'être assassiné par lui dans ce lieu secret? Catilina auroit-il laissé échapper une si belle occasion, si son ennemi avoit eu la folie de la lui procurer?

Voltaire use très-souvent d'un plaisant moyen pour lier les scènes & pour amener les Personnages. Catilina dit : *Cicéron respecté, lui, mon lâche rival!* & tout de suite Martian vient dire : *Seigneur, Cicéron vient près de ce lieu fatal.* Sémiramis n'a pas plus tôt prononcé ce vers :

De Memphis aujourd'hui j'attends une réponſe,

que Mitrane ſemble être aux aguets pour lui apporter cette nouvelle :

Aux portes du Palais, en ſecret on annonce
Un Prêtre de l'Egypte arrivé de Memphis.

Si Palmire dit à Séïde, en parlant de Mahomet :

Mais il eſt loin de nous, & *nous ſommes aux fers.*

Omar entre, & ſe ſert des derniers mots de Palmire pour lier les deux ſcènes :

Vos fers ſeront briſés ; ſoyez pleins d'eſpérance,
Le Ciel vous favoriſe, & Mahomet s'avance.

Mahomet, n'ayant rien pu gagner ſur l'eſprit de l'inflexible Zopire, s'écrie après qu'il eſt ſorti :

Vieillard inexorable,
Je ſerai plus que toi cruel, impitoyable.

Mahomet, il faut l'être, lui dit Omar, qui ſurvient au même inſtant. Il faut avouer que cet Omar a un peu trop l'air d'écouter aux portes.

Nous pourrions pouſſer bien loin tous ces petits

petits détails, car les règles particulières de l'Art Dramatique ſont infinies; mais il ne faut pas tout dire. A voir tant de parties diverſes qui concourent à l'enſemble de cette eſpèce de Poëme, on croiroit que la combinaiſon en eſt plus compliquée que ne ſemble le permettre le peu d'étendue & le peu de durée d'une action renfermée en un ſeul jour & en un ſeul lieu. Mais c'eſt préciſément le cercle étroit où cette action eſt circonſcrite, qui exige un plus grand nombre de moyens pour la faire rentrer dans ſes bornes naturelles, d'où elle tend à s'échapper de tous côtés; &, choſe ſingulière! de cette complication de moyens réſulte la ſimplicité de l'action. Ce ſont des rouages bien proportionnés & bien engrainés qu'on n'apperçoit pas, & qui font marcher l'aiguille d'un pas toujours réglé autour du cadran. Briſez les moindres reſſorts, toute la machine eſt en confuſion. Par les reſſorts dramatiques, l'action eſt une, pour être ſaiſie plus facilement, & pour toucher l'ame d'une émotion plus continue; elle s'expoſe, s'intrigue & ſe dénoue ſans embarras, ſans obſcurité. Les ſcènes ſe lient naturelle-

ment l'une à l'autre, pour ne laiſſer aucun vide ſur le théatre, ni dans nos ſenſations. Les divers intérêts des Perſonnages ſe réuniſſent à un centre commun, afin de ne pas donner le change à notre émotion, & de fixer toute ſon activité ſur l'objet le plus capable de l'exciter. Les caractères ſont toujours ſemblables à eux-mêmes, & les paſſions, les ſentimens, les diſcours ſont conformes aux caractères pour conſerver l'unité d'impreſſion qui en fait toute la force. Enfin l'action ſe paſſe en un ſeul jour & en un ſeul lieu, pour ne pas choquer nos ſens ni détruire l'illuſion. La nature de ce ſpectacle exigeant que l'impreſſion ſoit une & ſimple, ſi on veut lui donner ſur notre ame tout le degré de force dont elle eſt ſuſceptible, les autres unités ne tendent qu'à celle-là. A meſure que ces unités ſeront négligées, la ſimplicité du Drame ſera détruite, & l'impreſſion deviendra plus ou moins compliquée, ſelon que vous vous affranchirez plus ou moins de la complication des règles dramatiques.

CHAPITRE III.

Des Caractères.

CE qui diſtingue les hommes ſupérieurs de la foule des autres hommes, c'eſt la force de leurs caractères, & ce qui diſtingue les grands Poëtes, c'eſt le talent de les peindre. La Nature a donné à tous les mortels des penchans & des paſſions ; mais elle n'a accordé qu'à un petit nombre un caractère marqué & ſoutenu, qui dirige invariablement leurs paſſions vers un but fixe & certain. La ſeule différence du but où ils tendent, & des circonſtances où ils ſe trouvent, fait les héros ou les ſcélérats ; car dans les uns & dans les autres, la même force les entraîne aux actions extraordinaires. Le Cardinal de Retz, dans une République, auroit été un factieux important ; dans une Monarchie il ne fut qu'un brouillon. Cromwel s'eſt immortaliſé par un crime heureux ; ſous les Tarquins, il auroit fait ce que fit Brutus, & ſe ſeroit rendu immortel par un acte de vertu.

Les paſſions toutes ſeules ne ſont que des hommes vulgaires, plus ou moins fous & méchans, ſelon leur degré d'activité. La morale, qui tâche de les réprimer, eſt donc très-utile, malgré ce qu'on a dit de nos jours; car avec les ſeules paſſions on n'a jamais fait rien de beau ni de grand. Autrement il faudroit dire que les ſiècles corrompus, qui ſont ceux où les paſſions n'ont plus de frein, ſont les ſiècles les plus illuſtres & les plus floriſſans. C'eſt le caractère qui, donnant aux paſſions un reſſort particulier, applique conſtamment leurs forces à un objet déterminé, & produit des effets preſque toujours conſéquens à leur principe. Ces effets, quels qu'ils ſoient, ont une beauté relative, parce que tout ce qui eſt rare a le droit d'exciter ou notre admiration, ou notre ſurpriſe, & que la choſe la plus rare parmi les hommes, c'eſt d'avoir un principe certain de conduite, & d'agir, malgré tous les obſtacles, d'une manière conforme à ce principe. Rien n'eſt donc plus commun que les paſſions, ſource de toutes nos inconſéquences, & rien ne l'eſt moins que les caractères qui aſſujettiſſent les paſſions à une

marche conſtante & invariable. Auſſi un homme doué d'une certaine force de caractère, eſt-il un objet d'étonnement pour les autres hommes; s'il contrarie leurs intérêts, ils l'éviteront, & leur crainte même eſt un aveu de ſa ſupériorité. Si leurs intérêts les rapprochent de lui, ils en ſeront ſubjugués, & ſerviront d'inſtrumens à ſes deſſeins. C'eſt la foibleſſe des paſſions qui a fait les premiers ſujets ou les premiers eſclaves; c'eſt la vigueur du caractère qui a fait les premiers Maîtres du genre humain.

On dit communément qu'il y a autant de variété dans les caractères que dans les viſages; mais c'eſt improprement qu'on appelle *caractère* la diverſe habitude des paſſions dans chaque individu; ils diffèrent un peu par cette habitude, & ſe reſſemblent tous par l'inconſéquence de leur conduite, par l'inconſtance de leurs principes, & le peu de rapport entre ces principes & leurs actions. De même que les viſages, avec des traits différens, paroiſſent néanmoins uniformes, s'ils manquent de phyſionomie; la différence des eſprits eſt preſque inſenſible quand ils manquent de ca-

raclère. Le caraclère eſt la phyſionomie de l'eſprit.

Lorſque les ſociétés, en ſe poliçant, ont paſſé enfin un certain degré de perfection, & que le grand nombre, pourvu d'une doſe d'eſprit à peu près égale, eſt parvenu à établir les opinions les plus convenables à leurs petits intérêts, & les formes de conduite les plus favorables à leur amour-propre, en ce qu'elles rendent impoſſible tout moyen de ſe diſtinguer, & qu'elles rendent ridicule tout ce qui eſt original; alors, dis-je, les eſprits perdent leur phyſionomie particulière, & prennent ce maſque de convention, que la politeſſe générale met ſur les ames comme ſur les viſages. La bonne éducation conſiſte à fléchir les caraclères ſur la règle établie; c'eſt-à-dire, à briſer, à détruire le caraclère, puiſque les modèles de cette règle n'en ont point: à peu près comme ces Saltimbanques qui rompent les reins à leurs enfans, pour les rendre plus ſouples à voltiger ſur la corde, & détruiſent en eux le principe de la force, pour les mettre en état de faire des tours de force. En un mot, l'art de former des hommes

au ton de la ſociété, n'eſt plus autre choſe que l'art de faire des hommes ſans caractère.

Le premier mérite de l'imitation poétique eſt dans la peinture des caractères. L'Ouvrage le plus difficile & le plus beau de la Nature, devient auſſi, quand il eſt bien imité, le chef-d'œuvre de l'Art, & les grands Imitateurs en cette partie ſont infiniment plus rares que les modèles. Les Poëtes, nés pour embellir la Nature, en travaillant d'après elle, s'attachent à ce qu'elle a formé de plus parfait, & le perfectionnent encore. Non ſeulement ils négligent ces paſſions frivoles & inconſéquentes qui font mouvoir au haſard les ames vulgaires; mais en ſaiſiſſant les traits caractériſtiques des ames fortes & diſtinguées, ils les ſéparent de tous les traits informes & médiocres que la foibleſſe humaine laiſſe aux plus grands caractères; ils établiſſent un rapport plus intime entre les actions & le principe qui fait agir; ils renferment dans l'unité la plus exacte, cette unité générale de ſentimens & de conduite qui conſtitue un caractère ſupérieur, & nous préſentent les objets qui excitent le plus notre admiration

ſous une forme plus perfectionnée & plus admirable. Ainſi, tout ce qui eſt rare dans la Nature, ayant le droit de nous plaire, l'imitation s'applique à nous le faire paroître beaucoup plus rare, pour augmenter notre plaiſir.

Plus l'Imitateur habile ſera près du modèle, plus il ſera en état d'en ſaiſir la reſſemblance. Il eſt un point de perfection dans la ſociété, qu'on pourroit appeler *l'âge viril de la Nature humaine*; lorſque l'homme, dégagé des maillots de l'ignorance, & dépêtré du bourbier de la barbarie, conſerve encore ſon énergie primitive, n'eſt point obligé de la plier entièrement ſous l'autorité du pouvoir ou des préjugés, & peut déployer librement les facultés naturelles qui le diſtinguent des autres hommes. Ce moment eſt le plus favorable pour connoître toute la force & la naïveté du caractère. On penſe bien que ce point de perfection ne ſe trouve que dans de petites ſociétés, de petits Etats nouvellement policés, où la puiſſance eſt intéreſſée à être circonſpecte, où la dépendance éclairée & active ſurveille l'autorité. Il paroît que les ſiècles héroïques de la Grèce ſe ſont écoulés à une

pareille époque de la perfection ſociale. Homère, qui, de tous les Poëtes connus, a vécu le plus près de cet âge de l'héroïſme, a le mieux ſaiſi la vérité du caractère original des hommes. L'empreinte en étoit fraîche encore ; il en a vu tous les traits primitifs, les différences principales, & ces formes tranchantes, qui diſtinguent à jamais un Perſonnage de tous ceux qui l'environnent. A meſure qu'on s'éloigne de la trace des mœurs originales, les caractères n'ont plus la même énergie ni la même vérité ; les Tragiques Grecs ſont obligés d'imiter Homère dans la peinture des mœurs anciennes : mais on n'imite jamais d'après une imitation, comme d'après le modèle même ; on y mêle, ſans le vouloir, les couleurs de ſon ſiècle, & l'on manque ſouvent l'originalité. Euripide, & Sophocle ont altéré par cette raiſon pluſieurs caractères qu'ils ont tracés ſur ceux d'Homère. Ulyſſe de l'*Odyſſée* n'eſt point celui du *Philoctète*. Achille de l'*Iphigénie* d'Euripide, reſſemble peu à l'Achille de l'*Iliade*.

La peinture des ſiècles héroïques n'ayant aucun rapport avec nos mœurs, eſt devenue

pour nous bien moins intéreſſante qu'elle ne l'étoit pour les Athéniens. Il étoit difficile de rendre fidèlement, & de nous faire goûter des mœurs & des caractères abſolument étrangers à nos idées. Corneille même y a échoué. Racine n'y a réuſſi que dans quelques rôles; car il faut avouer qu'on ne reconnoît guère le fils d'Achille en Pyrrhus, ni le ſucceſſeur d'Alcide en Théſée. Les Poëtes modernes ont étendu le domaine de la Tragédie; ils ont puiſé dans l'Hiſtoire une autre eſpèce de caractères plus connus, avec leſquels nous ſommes plus familiariſés par nos études & nos lectures, & qui ont avec nous quelque point de reſſemblance. Plus l'analogie avoit de force, plus il étoit facile au Poëte de perfectionner ſon imitation. Corneille, né au milieu de cette effervescence que laiſſoit encore dans les eſprits l'agitation des guerres civiles, & la fierté d'une dépendance inquiète & turbulente, eut ſous les yeux pluſieurs modèles de caractères altiers, fermes & vigoureux : ces modèles fortifièrent encore ſon génie robuſte & ſublime, & l'aidèrent à s'élever à cette hauteur des ſentimens Républicains qui flat-

toient alors le goût de la Nation. Les Romains de la Cour d'Auguſte n'étoient pas ſi étrangers à nos Courtiſans factieux, qu'ils ne puſſent s'y reconnoître, & leur amour-propre y étoit d'autant plus intéreſſé, que l'imitation étoit plus ennoblie. La clémence d'Auguſte eût fait verſer moins de larmes au Grand Condé, s'il n'eût pas eu dans le cœur les ſentimens de Cinna ; la fierté courageuſe d'Emilie auroit frappé moins vivement les eſprits, ſi elle n'avoit pas été égalée par une Princeſſe qui fit tirer depuis le canon de la Baſtille ſur l'armée du Roi, & par cette Ducheſſe de Longueville qui égara la raiſon des Turennes & des la Rochefoucault.

Les plaiſirs d'une Cour galante ayant émouſſé peu à peu le goût de l'indépendance & des factions, & l'autorité abſolue ayant ſubjugué tous les eſprits, l'imitation des mœurs Républicaines perdit de ſon prix & de ſa force. L'élévation des ſentimens de Corneille parut bientôt démeſurée, & enfin chimérique. La Nation n'étoit plus la même ; l'imitation changea auſſi, parce qu'un Poëte veut & doit plaire à ſa Nation, & que le

plaiſir du Spectateur augmente en proportion du rapport qu'il trouve entre ſes mœurs & les mœurs imitées. Les caractères tragiques s'affoiblirent en même temps que le caractere national, & le ton dominant de la galanterie fit prévaloir la peinture des paſſions amoureuſes. Les intrigues politiques, que l'on mêla quelquefois à ces paſſions, prirent la teinte & les couleurs de cette politique obſcure & artificieuſe qui régnoit parmi les Courtiſans avides, rampans & traîtres. Ce fut à la Cour des Pruſias, des Galba & des Nérons, qu'on chercha des caractères analogues aux circonſtances; & puiſque la Tragédie eſt imparfaite ſi elle n'a pas à peu près le même but d'utilité pour les Grands, que la Comédie pour le Peuple, l'imitation tragique, pour devenir utile, devoit néceſſairement diminuer de force & de grandeur.

La dégradation des eſprits augmentant de jour en jour, une Nation ſans caractère ne pouvoit déſirer, dans les Ouvrages de ſes Poëtes, un mérite qu'elle n'avoit plus: les Poëtes eux-mêmes négligèrent ce mérite, dont on leur ſavoit peu de gré, & l'imitation

romanesque succéda à l'imitation poetique. On n'etudia plus dans l'Histoire les mœurs des Personnages qu'on exposoit au théatre ; c'étoient des Personnages de fantaisie, qui ne ressembloient point à ceux dont on leur donnoit le nom, ou, ce qui est pis encore, qui ne ressembloient à rien. Tout étoit sacrifié à l'appareil théatral. Une combinaison d'invraisemblances, qu'on nommoit *intrigue*, & de situations forcées, qu'on nommoit *coups de théatre*, fut la perfection de l'Art tragique, comme Perraut s'imaginoit que les Romans de Mademoiselle Scudéri étoient des Poëmes épiques perfectionnés. Enfin la Tragédie n'eut plus d'autre but moral, que des maximes & des allusions philosophiques.

Les règles à observer pour la peinture des caractères tragiques, sont les mêmes que celles de l'Epopée. Ces caractères doivent être bien marqués par des traits distinctifs & originaux. Dès le premier pas que les Personnages feront dans l'action, ils s'annonceront fortement, de manière que l'on prenne d'eux une idée juste & précise, & que l'on puisse confronter toutes leurs actions avec cette idée comparative. Ils

ſont donc obligés à ſe ſoutenir tels qu'ils ſont annoncés, & à ſe montrer toujours ſemblables à eux mêmes. Ils n'auront point d'autres paſſions que celles qui ſont analogues à leur caractère, & n'agiront jamais que d'après l'impulſion de ce mobile invariable. Ainſi l'intrigue du Poëme ſera néceſſairement aſſortie au caractère dominant; les incidens ne ſeront autre choſe que les effets immédiats de cette cauſe principale. La ſeule différence à cet égard entre l'Epopée & la Tragédie, vient de la nature du ſpectacle. Sa durée étant circonſcrite dans des bornes beaucoup plus étroites, & l'action étant plus rapide, les caractères auront conſéquemment plus de force & de vivacité; ils auront moins de nuances particulières, & plus de traits principaux. Tous les ſentimens, toute la conduite s'y rapporteront plus directement. En un mot, l'unité de caractère ſera plus rigoureuſe, parce qu'il eſt naturel que, dans un intérêt preſſant, dans un évènement important & précipité, le caractère ſoit pouſſé d'un mouvement plus impétueux, & ſe ſoutienne plus également pendant quelques heures, que dans une action

moins violente qui peut durer une année entière.

Tout Poëte capable de ſaiſir avec énergie & préciſion les traits diſtinctifs & originaux d'un caractère, & d'attacher à ce mobile général tous les reſſorts de ſon intrigue, ſaura préſenter ce caractère ſous les couleurs qui lui conviennent le mieux, dans le moment où il donne le premier mouvement à l'action. Homère, en cela ſur-tout, eſt le modèle des Poëtes Epiques & Tragiques. La colère d'Achille étoit le ſujet de ſon Poëme. Ce Héros, dès qu'il paroît, au premier Livre, ſe montre généreux, mais inflexible & violent, tel qu'il ſera dans toute l'Iliade. Sa diſpute avec Agamemnon établit ſi bien le caractère différent de ces deux Perſonnages, qu'il ſeroit impoſſible de ne pas les reconnoître, quand même le Poëte les feroit agir & parler ſans les nommer. C'eſt du choc de ces deux caractères, & de la conduite relative à l'un & à l'autre, que réſultent le mouvement de l'action & la conduite du Poëme.

Le Grand Corneille n'excelle pas moins en cette partie de l'art la plus importante. Sou-

vent un ſeul trait lui ſuffit pour annoncer toute l'énergie d'un caractère. Lorſque le jeune Horace, dès la première fois qu'il vient ſur la ſcène, dit à Curiace avec un enthouſiaſme patriotique :

Quoi ! vous me pleureriez mourant pour mon pays !

on ſent que ce jeune Romain, qui défend les larmes à ſon ami, à ſon parent, ſur un trépas ſi glorieux, ſacrifiera tout, l'amitié, la Nature, à l'amour indomptable de la Patrie.

C'eſt avec la même force qu'Emilie ſe déploie tout entière dans ces deux vers de la ſeconde ſcène de *Cinna*, par laquelle cette Tragédie devroit commencer.

Pour qui venge ſon père il n'eſt point de forfaits,
Et c'eſt vendre ſon ſang que ſe rendre aux bienfaits.

Toutes ſes actions, tous ſes ſentimens ſeront une conſéquence de ce principe de conduite qui établit ſon caractère.

L'entrée de Néron, au ſecond Acte de *Britannicus*, eſt un coup de maître. Ce n'eſt pas ſeulement par des diſcours, c'eſt en action que s'annonce le caractère farouche de Néron; ſon

ſon début ſur la ſcène eſt un ordre pour exiler l'ami & le conſeiller de ſa mère. A quoi ne doit-on pas s'attendre après un pareil début ? Cette même férocité dans ſes paſſions, déjà annoncée par l'enlèvement de Junie, eſt ſupérieurement caractériſée par ce vers :

J'aimois juſqu'à ſes pleurs que je faiſois couler.

C'eſt bien là ſans doute l'amour d'un Tyran. L'ambitieuſe Agrippine n'eſt pas préſentée ſous des couleurs moins frappantes dès la première ſcène ; c'eſt moins la gloire de ſon fils qu'elle aime, que le partage de ſon pouvoir.

Ah ! que de la Patrie il ſoit, s'il veut, le père ;
Mais qu'il ſonge un peu plus qu'Agrippine eſt ſa mère.

L'entrée de Mithridate n'eſt pas moins heureuſe. L'eſprit ſoupçonneux & jaloux de ce Roi s'y développe à chaque queſtion qu'il fait à Arbate. On entrevoit tout ce qu'il fera pour vérifier ſes ſoupçons & pour aſſurer ſa vengeance.

Il n'eſt perſonne qui ne ſente avec quelle adreſſe le caractère du politique & ambitieux Acomat s'expoſe peu à peu dans la première

ſcène de *Bajazet*, lorſqu'il interroge Oſmin ſur les diſpoſitions des Janiſſaires à ſon égard.

Rendent-ils au Sultan des hommages ſinceres ? . . .
Crois-tu qu'ils me ſuivroient encore avec plaiſir,
Et qu'ils reconnoîtroient la voix de leur Viſir ?

Cette adreſſe a un double mérite ; elle laiſſe deviner que le Viſir médite un grand projet, & peint en même temps la fineſſe & l'habileté de ce vieux politique, qui ne découvre à Oſmin toute la trame de ſon entrepriſe, qu'après avoir ſu ce qu'il en pouvoit eſpérer.

On ne reprochera point à Crébillon de peindre foiblement le caractère de ſes principaux Perſonnages. Sa manière eſt différente de celle des deux Maîtres du théatre ; il n'a point la raiſon ſublime de l'un, ni le génie induſtrieux de l'autre, toujours plein d'art & toujours vrai. Le talent de Crébillon eſt la force ; ſon défaut eſt l'exagération. Ses traits ſont fiers, mâles, vigoureux, mais quelquefois outrés. On reconnoît bien le barbare & impitoyable Atrée dès qu'il paroît, & ſurtout à ce ſentiment d'une joie féroce :

Du plus puiſſant des Dieux j'ai reçu la naiſſance ;
Je le ſens au plaiſir que me fait la vengeance.

Voilà qui eſt ſinguliérement énergique ; mais l'énergie devient giganteſque & preſque folle, quand elle va juſqu'à dire :

Je voudrois me venger, fût-ce même des Dieux !

Un homme qui reconnoît des Dieux, & qui veut s'en venger, eſt un être hors de la Nature ; car le plus grand excès d'impiété eſt de n'en pas reconnoître.

Si l'intrigue de *Catilina* eſt bizarre & révoltante, le caractère de ce fameux Conſpirateur eſt un des plus beaux que Crébillon nous ait laiſſés, & qui marque le plus de génie, par les difficultés extrêmes qu'il a ſurmontées pour le bien ſaiſir. Ce mélange d'audace & de diſſimulation, de ſcélérateſſe & de grandes qualités, d'impiété & d'hypocriſie, de violence & de ſang froid, exigeoit un grand nombre de nuances différentes, qui, loin de ſe contrarier & de s'effacer les unes par les autres, devoient s'unir, ſe fondre enſemble, & fortifier la couleur principale, qui eſt celle de l'ambition. Il falloit donner à Catilina cette diverſité apparente de caractères, dont un habile Chef de parti a beſoin, pour

ſe plier aux humeurs diverſes de ſes complices, & il falloit en même temps que cette diverſité factice ſervît à faire reſſortir plus fortement ſon caractère unique & réel. C'eſt ce que Crébillon a exécuté avec beaucoup d'adreſſe & de profondeur. Catilina nous montre d'abord cette intrépidité dans le crime, qui lui étoit naturelle.

Ceſſe de t'effrayer du ſort qui me menace :
Plus j'y vois de périls, plus je me ſens d'audace.

Il parle à Lentulus, eſprit foible, qu'il faut à la fois intimider & raſſurer ſur ſes ſcrupules. Lentulus lui demande quel fruit il peut retirer du meurtre de Nonnius, leur complice, qu'il vient de faire égorger. Voici l'ambitieux cruel & déterminé qui veut effrayer le conjuré timide :

Celui d'épouvanter le premier téméraire,
Qui, de ma volonté ſecret dépoſitaire,
Oſera, comme lui, balancer un moment,
Et s'expoſer aux traits de mon reſſentiment.

Voici l'ambitieux hypocrite qui ſe prête à la foibleſſe de ſon complice pour mieux captiver ſon eſprit :

Lentulus, dans le fond, doit assez me connoître,
Pour croire que je n'ai sacrifié qu'un traître,
Et que ces cruautés, qui lui font tant d'horreur,
Sont de ma politique & non pas de mon cœur....
Je ne vois sous mes loix qu'un parti redoutable,
A qui je dois me rendre encor plus formidable.
S'il ne se fût rempli que d'hommes vertueux,
Je n'aurois pas de peine à l'être encor plus qu'eux.
Hors Céthégus & toi, dignes de mon estime,
Le reste est un amas élevé dans le crime,
Qu'on ne peut contenir sans les faire trembler,
Et qui n'aiment qu'autant qu'on fait leur ressembler, &c.

Catilina montre par-tout la même souplesse à changer de forme & de langage, selon les Personnages avec lesquels il doit traiter. Un chef-d'œuvre en ce genre est la scène entre Catilina & le Grand-Prêtre Probus, où tous deux luttent de fourberie, & dans laquelle le Grand-Prêtre même est presque vaincu. Il faut la lire tout entière, pour en sentir le mérite. Il est inutile de dire que le Catilina de Voltaire n'offre aucun trait par lequel on puisse le comparer avec celui de Crébillon. La manière dont il s'annonce est bien étrange. Pas un seul mot qui dévoile son caractère dans le monologue qui ouvre la

Pièce. C'eſt une longue kirielle d'apoſtrophes à Cicéron, à Caton, au Sénat, à Céſar, à Pompée, à Aurélie, &c. Catilina nous donne ainſi la liſte des Acteurs, ſans rien dire qui le faſſe connoître lui-même, ſans qu'on ſache quel motif l'amène ſur la ſcène, ni ce qu'il fait, ni ce qu'il veut faire. A l'exception de quelques traits de fierté aſſez impoſans dans ſa première ſcène avec Cicéron, Catilina ne découvre en tout le reſte qu'un eſprit commun, ſans habileté, ſans politique, & même ſans projets. Toute ſa conduite eſt un amas d'inconſéquences & d'étourderies; il agit & parle comme un inſenſé. A meſure qu'on déconcerte quelqu'une de ſes petites intrigues, il dit : *C'en eſt aſſez, amis, tout eſt en ſûreté. Vous m'avez cru perdu, marchez, & je ſuis maître*; & il n'eſt maître de rien.

De nos quatre premiers Poëtes Tragiques, Voltaire eſt celui qui a montré le moins de génie dans la peinture des caractères; ſes Acteurs même ont rarement beſoin d'en avoir un, parce qu'ils ſont aſſervis aux plans du Poëte, qui n'a point combiné ſes ſituations d'après leur caractère réel ou fictif, mais qui,

ne cherchant rien autre choſe qu'un certain effet théatral, s'embarraſſoit peu ſi ſon intrigue étoit contradictoire au caractère qu'il avoit à peindre. Auſſi n'en voyez-vous preſque point dans ſes Tragédies qui ſoit annoncé d'une manière décidée, d'après laquelle on puiſſe juger ſi la conduite du Perſonnage ſera conforme à ſes ſentimens. Quelquefois même l'idé qu'il nous en donne d'abord eſt tout-à-fait contraire à la conduite qu'il lui fera tenir dans la ſuite.

L'intrigue des trois derniers Actes de Zaïre doit faire croire que le Poëte a voulu peindre dans Oroſmane les effets de l'amour jaloux juſqu'à la fureur. Or, je demande ſi le caractère d'un jaloux furieux eſt établi aux premiers Actes. Oroſmane y paroît ſous des couleurs tout oppoſées. Ce Sultan, auſſi commode, auſſi galant qu'un François, affranchit tout le monde des loix du ſérail, ſi favorables à ſa paſſion jalouſe; il ne veut plus d'Eunuque; il veut qu'on le voie à tout heure, en tout temps, en tout lieu; il veut que les Etrangers mêmes ſoient admis à le voir, juſque dans ſon ſérail, en préſence de Zaïre. D'après

ce portrait d'un Amant ſi ſoumis, ſi complaiſant, ſi peu ſoupçonneux, peut-on prévoir qu'Oroſmane portera la rage juſqu'à poignarder ſa Maîtreſſe, ſur le ſimple indice d'une lettre équivoque ?

Je veux avec excès vous aimer & vous plaire,

dit-il à *Zaïre*. C'eſt parce qu'il l'aime avec excès, c'eſt parce qu'il eſt Soudan, qu'il ne doit pas rejeter les coutumes de ſes ancêtres, ni faire l'amour à la Françoiſe.

Des ſiècles, des pays étudiez les mœurs ;
Les climats ſont ſouvent les diverſes humeurs.

Ne falloit il pas préparer la jalouſie effrénée d'Oroſmane par tous les préliminaires capables de la caractériſer, & d'en rendre les ſuites plus vraiſemblables ? Il ne ſuffit pas pour cela qu'il diſe : *Je ne ſuis point jaloux. Si je l'étois jamais !...* On prétend que ce dernier trait eſt le germe de cette jalouſie qui ſe développera enſuite ; mais ce trait eſt trop léger & preſque imperceptible. Il faudroit au moins que ſa conduite fît entrevoir, malgré lui, ce ſentiment de jalouſie qu'il porte dans ſon cœur ſans le ſavoir. Au contraire, le jaloux

Oroſmane, dans le moment qu'il devroit conduire ſa Maîtreſſe à l'autel, conſent que Néreſtan ait un ſecond tête à tête avec elle au troiſième Acte; il ſort complaiſamment pour les laiſſer enſemble, & ne veut pas même s'informer de la raiſon qui engage Zaïre à revoir ſi-tôt un homme qu'elle vient de quitter. Il n'y a donc point d'unité dans le caractère d'Oroſmane.

Un caractère tragique doit ſe montrer toujours ſemblable à lui-même, & ſe ſoutenir tel qu'il a été annoncé. Cette règle eſt ſi ſimple & ſi naturelle, qu'elle porte ſa conviction avec elle, & qu'aucun Poëte ne l'a méconnue, même ceux qui l'ont enfreinte par impuiſſance. Il n'eſt point d'exemple dans Corneille, dans Racine, ni dans Crébillon, d'une infraction auſſi groſſière. Qu'on les liſe avec un peu d'attention, on ſentira aiſément qu'ils n'ont rien eu plus à cœur que de ſoutenir conſtamment les caractères de leurs principaux Perſonnages. Mais comme on s'eſt fait un jeu, depuis Voltaire, de choquer en cela le bon ſens & la Nature, il eſt utile de faire remarquer ſur ce ſujet les fautes d'un

Poëte qu'on s'empreſſe d'imiter en tout comme un modèle unique.

Dans *la Mort de Céſar*, ce Romain eſt annoncé ſous les traits de la clémence ; il rejette les conſeils d'Antoine, qui veut lui perſuader de ſe faire craindre : Céſar n'aſpire qu'à ſe faire aimer ; c'eſt ainſi qu'il s'en explique lui-même :

J'ai chéri, j'ai ſauvé mes plus grands ennemis ;
Je veux me faire aimer de Rome & de mon fils,
Et conquérant des cœurs vaincus par ma clémence,
Voir la terre & Brutus adorer ma puiſſance.

Cependant, dès la ſcène ſuivante, ce n'eſt plus là ſon caractère. C'eſt du ton le plus dur & le plus impérieux qu'il parle aux Sénateurs :

Vous qui m'appartenez par le droit de l'épée,
Rampans ſous Marius, eſclaves ſous Pompée ;
Vous qui ne reſpirez qu'autant que mon courroux
Retenu trop long-temps s'eſt arrêté ſur vous...
Si vous n'avez ſu vaincre, apprenez à ſervir. &c.

Eſt-ce ainſi que Céſar, qui veut *ſe faire aimer*, qui veut *conquérir les cœurs*, qui veut *voir la terre adorer ſa puiſſance*, doit

parler à des Républicains luttans contre le joug, bien éloignés encore de la ſoumiſſion abjecte qui ſouffre de telles injures ? Auguſte plus puiſſant, affermi ſur le trône, Auguſte qui a découvert le complot de Cinna, lui parle néanmoins avec plus de douceur ; il mêle la bonté à ſes reproches, qui en ſont bien plus touchans.

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner !

Cette contradiction de langage dans Céſar offre un double défaut. S'il veut n'employer que la clémence, comme il le dit ſans ceſſe, à quoi bon inſulter ſi durement les Sénateurs ? Mais, puiſqu'il a recours à l'inſulte, il devroit ſentir que s'en tenir là, c'eſt ſe trop haſarder, & qu'il faut écraſer des eſprits fiers, intraitables, qu'on a offenſés, ſi l'on ne veut pas en être écraſé ſoi-même. Non ſeulement Céſar contredit ſon caractère, il le contredit en pure perte ; il irrite les eſprits au lieu de les gagner, & il ne fait rien pour prévenir les effets du reſſentiment qu'il vient d'exciter. Cette conduite vague, inconſéquente, ſans but & ſans deſſein, eſt ce qu'il y a de plus

opposé à la manière de peindre les grands Hommes ; elle ne convient qu'aux esprits foibles & vulgaires, indignes de l'imitation poétique. La même inconséquence avilit tout le rôle de César.

Alvarès, dans la Tragédie d'*Alzire*, est présenté comme un homme indulgent, bon, généreux, & comme un Chrétien plein de douceur & de tolérance ; il fait contraste avec la dureté politique & religieuse de son fils Gusman. Entre autres choses qui servent à établir son caractère tolérant, il lui dit :

Ah ! mon fils, que je hais ces rigueurs tyranniques !
Les pouvez-vous aimer ces forfaits politiques,
Vous Chrétien, vous choisi pour régner désormais
Sur des Chrétiens nouveaux, au nom d'un Dieu de paix ?..
Ecoutez-moi, mon fils ; plus que vous, je désire
Qu'ici la vérité fonde un nouvel empire,
Que le Ciel & l'Espagne y soient sans ennemis ;
Mais les cœurs opprimés ne sont jamais soumis ;
J'en ai gagné plus d'un, je n'ai forcé personne, &c.

Si, malgré ce beau langage, Alvarès, dans la suite de l'action, veut *forcer* celui-là même qui lui a sauvé la vie, à se faire Chrétien, il y aura dans son caractère & dans ses discours

une contradiction ſenſible. Cette contradiction ſe trouve au cinquième Acte, lorſqu'Alvarès vient inſtruire Alzire & Zamore de l'arrêt du Conſeil qui les condamne à la mort, en ajoutant *néanmoins que la Loi pardonne à qui ſe fait Chrétien.* Il eſt d'abord bien étonnant que la Loi pardonne à l'aſſaſſin d'un Gouverneur ſi cet aſſaſſin veut feindre d'abjurer ſes Dieux. D'ailleurs, Alzire étant déjà Chrétienne, la prétendue Loi n'exiſte plus en ſa faveur. Après cela, comment Alvarès, qui n'a jamais *forcé perſonne*, ne voit-il pas ici qu'il veut forcer ſon Libérateur, en mettant dans la balance la vie & la Religion? La réponſe de Zamore eſt belle, noble, juſte, d'une grande vérité :

Si j'avois mis ta vie à cet indigne prix,
Parle, aurois tu quitté les Dieux de ton pays?

A cette raiſon preſſante & perſonnelle, le tolérant Alvarès oublie entièrement ſon caractère, & réplique fort mal; il a grand tort ſur-tout de s'emporter contre Zamore, & de lui dire :

Vous bravez ma bonté qui vous étoit offerte.

Voudroit-il donc que Zamore embraſsât la Religion Chrétienne ſans y croire, & ſans autre perſuaſion que la peur de la mort ? Ne devroit-il pas plutôt admirer l'héroïſme de cet Américain ? La ſituation étoit brillante ; mais elle répugnoit au caractere de tolérance que le Poëte avoit donné au généreux Alvarès.

Ce n'eſt pas aſſez qu'un caractère ſoit toujours le même ; ſi l'on n'y voit pas de gradation, ſi les traits n'en ſont pas ménagés, de ſorte qu'ils croiſſent en force à chaque ſcène, il deviendra froid & monotone. Cette gradation eſt un des plus grands efforts du génie. C'eſt par-là ſur-tout que Corneille eſt admirable.

Ce jeune Horace, que nous avons vu s'indigner des larmes que ſon ami lui donne, à lui qui ne voit pas de ſort plus glorieux que de mourir pour ſa Patrie, porte à un degré bien plus haut l'héroïſme patriotique, quand il apprend qu'il va combattre contre ce même ami :

Rome a choiſi mon bras, je n'examine rien.
Albe vous a nommé, je ne vous connois plus.

D'une gradation pareille dans le caractère du vieil Horace, le fameux *qu'il mourût* tire ſa plus grande énergie. C'eſt le dernier trait de ce caractère ſublime. Voyez par quels degrés de courage & de grandeur d'ame vraiment Romaine le génie du Poëte s'eſt élevé pour parvenir juſque-là.

Un caractère extrêmement difficile à peindre d'une manière intéreſſante pour le théatre, étoit celui de Polyeucte. Ce qui demandoit principalement beaucoup d'art & de génie, c'étoit de ménager l'enthouſiaſme de ce nouveau Chrétien, afin qu'il augmentât de force & de chaleur, en évitant à la fois la monotonie & l'exagération. Le Poëte a commencé par nous montrer ce Perſonnage avant qu'il eût reçu le baptême. Son zèle eſt déjà vif, mais troublé par les paſſions naturelles; il craint d'affliger une épouſe qu'il aime :

Pour ſe donner à Dieu faut-il n'aimer perſonne ?

Il a beſoin des inſtances de Néarque pour réſiſter aux larmes de Pauline : mais au ſortir du baptême, ardent & pénétré du vœu qu'il

vient de faire, aſpirant à ſignaler toute la ferveur de ſon zèle, c'eſt lui à ſon tour qui preſſe Néarque d'aller au temple renverſer les Idoles, & rendre témoignage au ſeul Dieu qu'il adore. De là ces traits de flamme & d'un enthouſiaſme vraiment divin.

NÉARQUE.

Ce zèle eſt trop ardent, ſouffrez qu'il ſe modère.

POLYEUCTE.

On n'en peut trop avoir pour le Dieu qu'on révère.

NÉARQUE.

Vous trouverez la mort.

POLYEUCTE.

Je la cherche pour lui.

NÉARQUE.

Et ſi ce cœur s'ébranle ?

POLYEUCTE.

Il ſera mon appui.

NÉARQUE.

Mais dans ce temple enfin la mort eſt aſſurée.

POLYEUCTE.

POLYEUCTE.

Mais dans le Ciel déjà la palme eſt préparée.

Qui croiroit que cette chaleur pût aller plus loin ? Le Grand Corneille a parfaitement ſaiſi le caractère de ces premiers Chrétiens, qui, pleins d'un ſaint courage pour faire éclater leur foi dans les occaſions les plus périlleuſes, redoubloient de zèle & d'ardeur au milieu du danger, & à la vue de la mort. Dans la ſcène avec Pauline, ſon enthouſiaſme eſt encore échauffé par la tendreſſe & par le déſir de partager ſon bonheur avec une épouſe ſi chère. Quel mouvement ! quel tranſport ſublime dans cette prière !

Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne ;
Elle a trop de vertus pour n'être pas Chrétienne.

Qui ne ſent la ſainte émotion d'un homme attendri, tout plein de la grace, & qui veut la faire deſcendre ſur celle qu'il aime ? On ne voit pas ce qu'on peut ajouter à ce mouvement, ſans l'affoiblir ; & c'eſt ici préciſément que la force, la vivacité & la chaleur vont en croiſſant par ce Dialogue admirable :

PAULINE.

Quittez cette chimère, & m'aimez.

POLYEUCTE.

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

PAULINE.

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE.

Au nom de cet amour, daignez ſuivre mes pas.

PAULINE.

C'eſt peu de me quitter, tu veux donc me ſéduire?

POLYEUCTE.

C'eſt peu d'aller au Ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.

Imaginations!

POLYEUCTE.

Céleſtes vérités!

PAULINE.

Etrange aveuglement!

POLYEUCTE.

Eternelles clartés !

Après s'être élevé ſi haut, tout autre Poëte que Corneille n'auroit pu que deſcendre ou ſe répéter. Mais de cette élévation notre Poëte s'élance au faîte du ſublime. Pour rendre la gradation plus parfaite, il a réſervé au cinquième Acte l'entretien de Polyeucte avec Félix, parce que les menaces de ce Gouverneur, & l'aſpect du ſupplice doivent faire triompher l'enthouſiaſme chrétien. C'eſt auſſi dans ce moment que le caractère de Polyeucte épuiſe toute ſa grandeur & toute ſon énergie.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juſte fureur.
Adore-les, ou meurs.

POLYEUCTE.

Je ſuis Chrétien.

FÉLIX.

Impie !
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je ſuis Chrétien.

Cette répétition a plus de force, & marque mieux la conſtance intrépide de Polyeucte, que tout ce qu'il auroit pu dire. Mais voici le comble de l'élévation & de la chaleur.

FÉLIX.

Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE.

Où le conduiſez-vous ?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire.

A cet élan ſublime il n'y avoit plus rien à ajouter. Auſſi eſt-ce le dernier & le plus beau trait du caractère de Polyeucte.

Peu de Poëtes ſont comparables à Corneille dans l'art de ſoutenir & de graduer les caractères. Racine lui-même, en cette partie, cède la couronne à ſon rival ; ſi ce n'eſt le rôle de *Joad*, qui peut le diſputer aux plus beaux rôles du Grand Corneille. Crébillon n'a pas toujours obſervé ces gradations, ſi néceſſaires pour éviter la monotonie. Ses Perſonnages

ſoutiennent bien ſans doute le ton qu'il leur a donné ; mais ils debutent ordinairement avec tant de force, qu'ils ne peuvent guère aller au delà. Quel caractère plus fièrement deſſiné que celui de Pharaſmane ! Toutefois la fierté & la vigueur de ce rôle n'a rien d'auſſi fort dans le reſte de la Pièce, que dans la ſcène avec les Ambaſſadeurs de Rome & d'Arménie, une des plus belles ſcènes en ce genre. Le rôle de Catilina eſt peut-être le ſeul dans lequel il ait ménagé avec art l'énergie de ſon pinceau & la gradation des couleurs. Les premiers Actes ſont employés à peindre la ſoupleſſe & la perfidie de ce grand ſcélérat ; les derniers, ſon courage, ſes emportemens & ſes fureurs. Ainſi ce rôle va toujours en augmentant de force & de chaleur juſqu'à la dernière ſcène, & le trait qui finit la Pièce eſt au deſſus de tous les autres. Catilina vient de ſe percer d'un poignard, pour échapper au ſupplice ; il voit paſſer ſes complices qu'on mène à la mort ; la vue de Cicéron & de Caton réveille toute ſon indignation & ſa fureur dans ſon cœur expirant ; il fait un violent effort pour ſe lever & pour les poignarder.

Cruels, qui redoublez l'horreur qui m'environne,
Qu'heureuſement pour vous la force m'abandonne !

Il meurt dans le déſeſpoir de laiſſer vivre ſes ennemis & d'expirer à leurs yeux.

Voltaire, n'ayant preſque jamais ſu ni préſenter ni ſoutenir un caractère, il ſeroit inutile d'y chercher cet art des gradations, par lequel un Perſonnage paroît toujours nouveau, quoique toujours le même. J'entends beaucoup vanter les rôles de *Mahomet* & de *Brutus*; mais celui-ci condamne ſon fils ſi étourdiment, avec ſi peu de raiſon; il agit ſi peu dans la Pièce, il ſe déploie ſi peu, qu'on ne le voit, pour ainſi dire, que de profil. Son caractère n'eſt qu'effleuré, quoiqu'il s'annonce grandement, & qu'il finiſſe par un trait vraiment Romain, quand on vient lui apprendre la mort de ſon fils :

Rome eſt libre, il ſuffit; rendons graces aux Dieux.

Il faut ſavoir gré à Voltaire de ces ſortes de beautés qui ſont fort rares dans ſes Pièces. Encore cela eſt-il imité de la fin de *Sertorius*. Pompée interrompt de même le récit de la mort de Perpenna, par ces mots :

Il ſuffit ; Rome eſt en ſûreté.

Quant à Mahomet, s'il n'avoit pas eu plus de politique, d'adreſſe & d'enthouſiaſme qu'il n'en montre dans la Tragédie ; s'il avoit remis la conduite de ſes projets à des jeunes gens & à des ſubalternes ; s'il avoit été auſſi lâchement inhumain, auſſi inconſéquent, il n'auroit pas fondé la moindre religion dans l'Arabie, ni changé la face de la moitié du Monde. Raſſemblons les traits principaux ſous leſquels ce Perſonnage nous eſt préſenté, nous verrons ce qu'il en réſultera.

Dans ſa première ſcène avec Omar, lorſqu'il lui dit avec emphaſe :

. , ... Il eſt temps que mon cœur
De ſes derniers replis t'ouvre la profondeur.

on s'attend à quelque choſe de *profond* & de merveilleux ; mais de quoi s'agit il ? de ſon amour pour la jeune Palmire, dont il n'eſt point aimé. C'eſt annoncer un ambitieux réformateur d'une manière meſquine & triviale. Enſuite vient ſon entretien avec Zopire. Qu'on enviſage Mahomet comme un fanatique ou comme un fourbe, on ne reconnoîtra

dans cette ſcène ni l'un ni l'autre de ces deux caracteres. Qu'y verra-t-on ? un homme qui ſe démaſque lui-même ; & pourquoi ? pour attirer dans ſon parti un vertueux vieillard. Dites-moi s'il peut eſpérer de gagner ſa confiance, en lui diſant : *Je ſuis ambitieux, je veux réformer l'Univers ; ton Peuple a beſoin d'erreur ; ou véritable ou faux, mon culte eſt néceſſaire ; je veux être ton ami ;* mais pour cela, *il faut m'aider à tromper les Peuples, de la crédulité donner à tous l'exemple, me ſervir en Prophète, & tomber à mes pieds.* Jamais la fourberie employa-t-elle cette franchiſe audacieuſe pour ſéduire la vertu ? Comment J. J. Rouſſeau peut-il dire, en faiſant l'éloge de cette ſcène, que Mahomet cherche à gagner Zopire par une confiance affectée, & par des motifs d'ambition, & qu'en cela il fait mieux diſcerner les hommes ? C'eſt avoir peu de diſcernement, ce me ſemble, que de confier à un homme, dont on connoît l'inflexible attachement pour ſa Religion & pour ſa Patrie, qu'on eſt un hypocrite, un traître & un factieux. On ne gagne point un vieillard plein de zele & de

vertu par de pareilles confidences, ni par des motifs d'ambition ; & quel plaisant moyen de flatter son ambition, que de lui dire : *Il faut tomber à mes pieds !* Cette franchise déplacée ne pouvoit qu'être au moins inutile au but de Mahomet, & lui donne plutôt le caractère d'un ambitieux déclaré, que celui d'un fourbe ou d'un fanatique.

Au troisième Acte, Mahomet amoureux & jaloux, qui reçoit de la bouche de Palmire l'aveu de sa passion pour Séide, joue précisément le rôle d'Arnolphe dans l'*Ecole des Femmes* ; il enrage & n'ose le faire paroître. Palmire, qui ne voit pas que Mahomet lui parle en homme jaloux & dépité, joue le rôle d'Agnès, & lui répète sans cesse l'aveu qui le désole. Cette situation comique ne fait-elle pas briller dans un beau jour le caractère du Prophète Législateur ?

La scène suivante, où Mahomet souffle la fureur du fanatisme dans le cœur de Séide, est la seule jusqu'ici qui caractérise fortement ce faux Prophète. Il me semble pourtant qu'il n'y met pas assez d'artifice. Il affecte un peu trop d'ordonner le meurtre de Zopire, pour

ſatisfaire ſa propre vengeance ; ce n'eſt pas-là le ton de l'hypocriſie qui couvre toujours ſon intérêt de l'intérêt du Ciel.

Quiconque oſe penſer, n'eſt pas né pour me croire.

Ce trait n'eſt-il pas trop chargé ? Eſt-ce au Prophète à vanter l'abrutiſſement où il retient les eſprits de ſes Sectateurs ? Ce vers eſt d'autant plus déplacé dans la bouche de Mahomet, qu'il ſeroit une injure pour lui dans la bouche d'un de ſes ennemis.

Quiconque oſe penſer, n'eſt pas né pour te croire.

Mahomet, qui ne paroît au quatrième Acte que pour parler encore de ſon amour, & du déſir de poſſéder celle dont il fait aſſaſſiner le père ; Mahomet qui dit froidement à Omar :

Mon triomphe en tout temps eſt fondé ſur l'erreur,

retombe dans ſes inconſéquences & dans la petiteſſe. Même foibleſſe au commencement du cinquième Acte, lorſqu'il dit encore à ſon Lieutenant Omar :

Faut-il toujours combattre ou tromper les humains ?

L'extrême ridicule de ſon rôle, c'eſt ſa déclaration d'amour à celle dont il vient de faire égorger le père & empoiſonner le frère. Il n'y a point d'exemple au théatre d'une pareille abſurdité. Nous avons aſſez fait ſentir, dans la première Partie, la démence qu'il faut ſuppoſer à Mahomet & aux autres Perſonnages, pour rendre ſupportable le prétendu miracle qu'il fait ſervir à calmer la fureur du Peuple. Ses imprécations contre lui-même, par leſquelles il finit la Pièce, achèvent la contradiction continuelle de ſon caractère vague, généralement foible & mal prononcé.

Il ne faut point de contradiction dans les caractères, mais il faut de la variété. Que cette variété naiſſe de l'agitation des ſentimens. Les ſentimens varient avec les ſituations, mais toujours d'une manière conforme au caractère donné. Ainſi les paſſions ont cent viſages divers, & le caractère eſt un.

Voyez Hermione, fière, emportée & violente, ſoit que Pyrrhus l'abandonne, ſoit qu'il ſemble revenir à elle; ſes ſentimens ne ſont pas les mêmes, mais ils tiennent toujours à la fierté, à l'impétuoſité de ſon eſprit.

Ce que l'infidélité d'un Amant a de plus amer pour elle, c'eſt l'idée du mépris.

Eſt-ce là, dira-t-il, cette fière Hermione ?
Elle me dédaignoit, un autre l'abandonne ;
L'ingrate, qui mettoit ſon cœur à ſi haut prix,
Apprend donc à ſon tour à ſouffrir des mépris ?
Ah, Dieux !

Voilà l'idée la plus affligeante que l'orgueil lui inſpire ; mais quand Oreſte oſe lui dire ce qu'elle ſe dit à elle-même, cet orgueil s'indigne qu'on ait découvert ſa plus vive bleſſure.

Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me mépriſe ?
Ses regards, ſes diſcours vous l'ont-ils donc appris ?
Jugez-vous que ma vue inſpire des mépris ?

Ce n'eſt pas là ſe contredire, c'eſt démentir par fierté l'aveu ſecret arraché à ſa fierté même ; c'eſt changer de ſentimens pour ſoutenir ſon caractère.

Hermione a-t-elle appris que Pyrrhus lui rapporte ſon cœur ? ſon orgueil & ſon amour éclatent également dans ſa joie impétueuſe.

Pyrrhus revient à nous. Hé bien, chère Cléone,
Conçois-tu les tranſports de l'heureuſe Hermione ?
Sais-tu quel eſt Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... Mais qui les peut compter ?

Intrépide, & par-tout ſuivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à ſa gloire.

La gloire de ſon Amant, qui rejaillit ſur elle, eſt ce qui la flatte le plus ; c'eſt-là ce qui excite ſes plus vifs tranſports. Pyrrhus vient-il enſuite lui avouer ſa nouvelle infidélité ? Hermione, qui ne veut point d'abord paroître avoir fait une ſi grande perte, ſatisfait ſa fierté outragée, en rabaiſſant, par l'ironie la plus cruelle, ces mêmes exploits qu'elle a relevés quand elle croyoit en partager la gloire.

Du vieux père d'Hector la valeur abattue,
Aux pieds de ſa famille expirante à ſa vue ;
Tandis que dans ſon ſein votre bras enfoncé
Cherche un reſte de ſang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruiſſeaux de ſang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuſer à ces généreux coups ?

On ne peut pas ſans doute paſſer à des ſentimens plus contraires ; mais cette contrariété vient de la ſituation, & ne ſert qu'à montrer avec plus de force tout le caractère qui reſte le même dans cette variété de ſentimens.

La Tragédie exige encore de la variété dans les caractères des Perſonnages oppoſés les uns aux autres. Chacun demeurant ſemblable à lui-même, parmi cette oppoſition d'intérêts & de ſentimens, leur diverſité empêche qu'on ne les confonde. Au contraire, ſi ces caractères ſe démentoient réciproquement, il n'y auroit plus de diverſité, mais de la confuſion & de l'uniformité; car rien de ſi monotone & de ſi confus en même temps qu'un aſſemblage d'hommes ſans caractères. Les Conjurés de *la Mort de Céſar* vous offrent un exemple de cette uniformité. Brutus reſſemble à Caſſius, & Caſſius à tous les autres. Il n'eſt point de traits particuliers, ni de nuances qui les diſtinguent.

Un trait d'Hiſtoire aſſez ſimple prouvera mieux que tous les raiſonnemens, de quelle manière on peut, dans les plus petites choſes, & d'un ſeul mot, faire ſentir la diverſité des caractères. C'eſt ce que Henri IV voulut éprouver à l'égard de ſes trois Miniſtres, devant un Ambaſſadeur étranger. Il les fit venir l'un après l'autre en ſa préſence, & leur dit: *Voilà une poutre qui menace ruine.* Villeroi,

ſans même lever les yeux, conſeilla de la faire changer ſur le champ. Jeannin, après avoir regardé avec attention, avoua qu'il n'en appercevoit pas le vice; mais que, pour ne rien riſquer, il falloit la faire viſiter par les gens de l'art. Sully répondit bruſquement : *Sire, qui eſt-ce qui a pu vous donner cette terreur? elle durera plus que vous & moi.*

Les Pièces de Voltaire en général ſont comme ces tableaux ſans phyſionomie, dont les têtes ſe reſſemblent toutes. Quelle différence y a-t-il entre Omar & Mahomet? Ce ſont deux fourbes jetés dans le même moule, qui penſent, qui parlent, qui agiſſent de même. Si Omar eût été peint comme un Croyant fanatique & ſincère, il eût fait reſſortir l'enthouſiaſme hypocrite & politique de Mahomet. Mais Omar n'eſt point fanatique, ainſi que l'a prétendu J. J. Rouſſeau, puiſqu'il dit à Mahomet :

Tes autres favoris, zélés avec prudence,
Pour s'expoſer à tout ont trop d'expérience;
Ils ſont tous dans cet âge où la maturité
Fait tomber le bandeau de la crédulité, &c.

Dans *Adélaïde du Gueſclin*, les deux

frères rivaux ſe reſſemblent ſi bien, qu'on peut les prendre l'un pour l'autre : même impétuoſité, même violence de caractère. Ce n'eſt pas ainſi que Crébillon a peint Rhadamiſte & Arſame, d'autant plus intéreſſans tous deux, qu'ils le ſont par des traits tout différens. Examinez dans *Polyeucte* la variété des caractères de Pauline & de ſon époux, de Sévère & de Félix ; toutes les Pièces de Corneille vous offrent la même diverſité, qui donne une ſi grande phyſionomie à ſes tableaux dramatiques.

Une autre eſpèce de variété particulière au Grand Corneille, qui en cela laiſſe Racine & les autres Poëtes bien loin derrière lui, c'eſt que, parmi cette foule de Perſonnages qu'il a mis ſur la ſcène, aucun ne reſſemble à un autre. On trouve un peu trop d'uniformité dans les rôles de *Britannicus*, de *Xipharès*, de *Bajazet* & d'*Hypolite*, de *Roxane* & d'*Hermione*, de *Monime*, d'*Attalide*, de *Bérénice*, d'*Aricie* & d'*Eriphile*. Quelle beauté ſupérieure & toute différente dans les rôles d'Auguſte, de Sévère, de Sertorius, de Polyeucte, de Pompée, de Nicomède, &c. !

Les

Les rôles de femmes ſont remarquables par une diverſité non moins étonnante. Quelle tendreſſe de ſentimens ! quelle naïveté touchante dans Chimène & Pauline ! quel feu ! quelle impétuoſité dans Camille ! quelle nobleſſe dans Cornélie ! quelle force, quelle chaleur dans Emilie ! quel courage d'eſprit ! quelle vigueur dans Léontine ! quelle grandeur d'ame & quelle fierté dans Pulchérie ! quelle énergie d'atrocité dans Cléopâtre !

Mais avec quel art, ayant à donner à peu près le même caractère au vieil Horace & à Don Diègue, n'a-t-il pas ſaiſi les nuances qui diſtinguent ce Gentilhomme Eſpagnol, plus ſenſible au point d'honneur qu'à toute autre choſe, & le père des Horaces, qui ne reſpire que l'amour de la Patrie, & qui pouſſe cette vertu juſqu'à une ſorte de férocité commune aux premiers Romains ! Rodrigue & le jeune Horace ont le même fonds de valeur ; mais comme elle éclate par des traits divers, & convenables aux pays & aux mœurs de l'un & de l'autre !

Nous dirions encore beaucoup de choſes

ſur les caractères, ſi nous n'avions déjà traité fort amplement cette matière, en réfutant les Commentaires de Voltaire ſur Corneille. Nous y renvoyons le Lecteur, qui pourra y trouver un ſupplément à ce Chapitre, où nous n'avons pas voulu nous répéter.

CHAPITRE IV.

Des Mœurs.

LE mot de *Mœurs*, en fait de Poéſie, a diverſes acceptions. Généralement les mœurs ſont l'expreſſion du caractère ; c'eſt l'habitude d'agir, de penſer & de parler conformément au caractère que la Nature nous a donné.

Peindre les mœurs dans un Poëme, ſoit épique, ſoit dramatique, c'eſt obſerver auſſi ce qui convient à l'âge, au ſexe, à la condition des différens Perſonnages : l'art demande encore qu'on imite les mœurs de chaque pays où l'on établit la ſcène, leſquelles varient par le climat, par la Religion, par le Gouvernement.

Enfin l'on entend par *mœurs* tout ce qui fait connoître le cœur de l'homme, en quelque ſituation qu'il ſe trouve, & quelles que ſoient les paſſions dont il eſt agité.

Ne faites point parler vos Acteurs au haſard,
Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard.

Cette leçon devient de jour en jour plus importante, depuis que nos Poëtes, cherchant à briller par eux-mêmes, n'étudient point le langage de la Nature, ni les tons divers qu'elle a donnés aux hommes en leurs différentes poſitions; & qu'ils nous préſentent des Interlocuteurs de toute eſpèce, qui n'ont tous qu'un ſeul eſprit, c'eſt à-dire, celui de l'Auteur qui les fait parler.

Ce défaut peut venir en partie de cet eſprit uniforme qu'on voit régner aujourd'hui dans la ſociété, où les âges & les ſexes ſe rapprochent & ſe confondent par les mêmes vices, les mêmes ſentimens & le même langage. Une dépravation raiſonnée eſt toujours monotone; elle répand la froide couleur de l'apathie ſur tous les eſprits & ſur tous les viſages; alors, comme il n'y a plus de caractères, il n'y a plus de mœurs, quelque ſens qu'on veuille donner à ce mot. Que les mœurs générales ſoient mauvaiſes, c'eſt un grand mal; mais que l'empreinte des mœurs individuelles ſoit effacée, de manière que tous les hommes ſe reſſemblent, & que l'homme ne ſoit plus reconnoiſſable, c'eſt

peut-être le dernier excès de la dégradation humaine. A coup sûr, c'eſt l'état le moins favorable à l'imitation poétique. La Nature & les modèles manquent aux Artiſtes ; eux-mêmes, répandus plus que jamais dans la ſociété, s'accoutument à ne juger du cœur humain que d'après les ſimulacres d'hommes qui ſont autour d'eux ; & dans le temps où l'étude des anciens modèles leur ſeroit le plus néceſſaire pour retrouver les traces de cette Nature perdue & méconnue, c'eſt alors qu'ils négligent le plus, qu'ils mépriſent même ces modèles anciens ; c'eſt alors que leur goût flétri eſt inſenſible aux beautés vraies & naturelles.

Il ne faut pourtant pas ſe laſſer de leur rappeler ce qu'ils oublient.

Souvent, ſans y penſer, un Ecrivain qui s'aime,
Forme tous ſes Héros ſemblables à ſoi-même.
Calprenède & Juba parlent du même ton.

Un Poëte qui a du génie, ſort entièrement de lui-même pour ſe tranſporter à la place de ſes Perſonnages ; il ſe pénètre de leur ſituation, de leur caractère, de leurs ſentimens ;

il ſe conforme à leur âge, à leur état ; il ſe rabaiſſe juſqu'à eux, s'il le faut, plutôt que de leur prêter avec orgueil un eſprit & un langage qu'ils ne doivent point avoir. Tel eſt le véritable enthouſiaſme ; voilà ce qui donne de la vie & des mœurs à un Ouvrage dramatique.

Voyez le Grand Corneille ayant à exprimer le ton de la valeur & de la fierté Eſpagnole dans un Guerrier conſommé, & dans un jeune homme qui lui demande vengeance d'un affront. Tous deux ſont animés du ſentiment de l'honneur, tous deux l'expriment différemment. Le premier conſerve cette confiance tranquille & cette pitié avantageuſe que donne l'expérience des armes. L'autre ardent, impétueux, s'indigne qu'on juge de ſon courage par ſa grande jeuneſſe, & la pitié de ſon adverſaire accroît ſon audace.

La valeur n'attend pas le nombre des années.

LE COMTE.

Sais-tu bien qui je ſuis ?

RODRIGUE.

Oui, tout autre que moi
Au ſeul bruit de ton nom pourroit trembler d'effroi...
J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur;
Mais j'aurai trop de force ayant aſſez de cœur.
A qui venge ſon père il n'eſt rien d'impoſſible.
Ton bras eſt invaincu, mais non pas invincible.....

LE COMTE.

Va, je ſens que pour toi ma pitié s'intéreſſe :
J'admire ton courage & je plains ta jeuneſſe.
Ne cherche point à faire un coup d'eſſai fatal;
Diſpenſe ma valeur d'un combat inégal;
Trop peu d'honneur pour moi ſuivroit cette victoire.
A vaincre ſans péril, on triomphe ſans gloire.
On te croiroit toujours abattu ſans effort,
Et j'aurois ſeulement le regret de ta mort.

RODRIGUE.

D'une indigne pitié ton audace eſt ſuivie :
Qui m'oſe ôter l'honneur craint de m'ôter la vie !

LE COMTE.

Retire-toi d'ici.

RODRIGUE.

Marchons ſans diſcourir.

LE COMTE.

Es-tu ſi las de vivre ?

RODRIGUE.

As-tu peur de mourir ?

LE COMTE.

Viens, tu fais ton devoir, &c.

Chaque mot de ce Dialogue peint la différence d'âge des deux Interlocuteurs, & de leur fierté, de leur bravoure relatives à cet âge.

Pour donner des mœurs convenables à ſes Perſonnages, il faut bien connoître les devoirs reſpectifs des hommes. Il en eſt que la Nature elle-même leur impoſe ; il en eſt d'autres auxquels la ſociété, la loi, l'uſage les obligent, & ces derniers varient ſelon les pays & les Gouvernemens. Il faut donc ſavoir ce qu'un fils ou une fille doivent à leur père ou à leur mère, l'autorité que ceux-ci ont ſur leurs enfans, les obligations mutuelles des femmes & des époux. L'amour d'un Citoyen pour ſa Patrie eſt bien différent de l'obeiſ-

ſance d'un ſujet pour ſon Roi, & les devoirs du Prince ou du Magiſtrat ſont tout autres que ceux de l'homme privé. Soyez inſtruit & perſuadé des loix eſſentielles de la morale, ſi vous voulez que vos Acteurs aient des mœurs vraies, conformes à leur condition, & ne parlent point au haſard. Mais quand la morale n'eſt plus qu'une chimère, quand les Auteurs eux mêmes en ont détruit les principes & les devoirs, il n'eſt pas étonnant qu'ils ne ſachent point exprimer les mœurs naturelles & civiles de chaque Perſonnage. Ce ne ſont plus des hommes qu'ils nous préſentent, mais des beaux-eſprits, des diſſertateurs & des ſophiſtes.

Jeunes Poëtes, qui n'êtes point encore ſubjugués par votre Siècle, voulez-vous reſſuſciter l'Art Dramatique, étudiez les Anciens, apprenez du Grand Corneille à ſaiſir le vrai ton de la Nature, dans les différentes poſitions de la vie où vous placez vos Acteurs. Un vieux guerrier, un père véritable, que ſon fils viendroit de venger d'un affront, s'exprimeroit-il autrement que Don Diègue, dans *le Cid* ?

Appui de ma vieilleſſe. . . . .
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiſer cette joue, & reconnois la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface....
Mais d'un ſi brave cœur éloigne ces foibleſſes ;
Nous n'avons qu'un honneur, il eſt tant de Maîtreſſes ;
L'amour n'eſt qu'un plaiſir, & l'honneur un devoir.

Qui ne reconnoît pas le vrai langage d'un Roi, dans ce diſcours de Don Fernand à un jeune Guerrier de ſa Cour, qui demande la faveur d'un combat ſingulier ?

Un Roi, dont la prudence a de meilleurs objets,
Eſt meilleur ménager du ſang de ſes ſujets :
Je veille pour les miens, mes ſoucis les conſervent,
Comme le Chef a ſoin des membres qui le ſervent.
Ainſi votre raiſon n'eſt pas raiſon pour moi :
Vous parlez en Soldat, je dois agir en Roi.

Pourquoi le rôle de Pauline paroît-il toujours un des plus beaux qui aient été mis au théatre ? C'eſt que, dans la ſituation où le Poëte l'a placée, ayant à ſoutenir le caractère de fille, d'épouſe & d'amante, elle fait accorder tous ſes ſentimens avec les loix de la Nature & du devoir. C'eſt que par-tout les mœurs convenables à une ſituation ſi difficile,

ſont obſervées avec une vérité, une décence, une nobleſſe admirables. Quelle candeur touchante dans ce récit, où déjà tout le caractère de cette femme, le modèle des femmes, eſt établi en ſi peu de vers!

Parmi ce grand amour que j'avois pour Sévère,
J'attendois un époux de la main de mon père,
Toujours prête à le prendre; & jamais ma raiſon
N'avoua de mes yeux l'aimable trahiſon.
Il poſſédoit mon cœur, mes déſirs, ma penſée;
Je ne lui cachois point combien j'étois bleſſée;
Nous ſoupirions enſemble & pleurions nos malheurs;
Mais au lieu d'eſpérance, il n'avoit que des pleurs;
Et, malgré des ſoupirs ſi doux, ſi favorables,
Mon père & mon devoir étoient inexorables....
Le reſte, tu le ſais; mon abord en ces lieux
Me fit voir Polyeucte, & je plus à ſes yeux;
Mon père fut ravi qu'il me prît pour Maîtreſſe....
Il approuva ſa flamme & conclut l'hyménée;
Et moi, comme à ſon lit je me vis deſtinée,
Je donnai, par devoir, à ſon affection
Tout ce que l'autre avoit par inclination.

Elle croit mort ſon Amant quand elle parle ainſi, & permet quelque choſe à une tendreſſe dont elle n'a plus rien à craindre: mais Sévère reparoît-il à ſes yeux, elle s'explique

avec plus de fermeté, ſans rien perdre de ſa candeur. L'Amante ne ſe fait voir un peu, que pour relever davantage la vertu de l'épouſe.

Si le Ciel en mon choix eût mis mon hyménée,
A vos ſeules vertus je me ſerois donnée ;
Mais puiſque mon devoir m'impoſoit d'autres loix,
De quelque Amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand, à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurois vu, quand je l'aurois haï,
J'en aurois ſoupiré, mais j'aurois obéi ;
Et ſur mes paſſions ma raiſon ſouveraine
Eût blâmé mes ſoupirs & diſſipé ma haine.

Cette femme vertueuſe demande-t-elle à Félix la grace de ſon mari ? c'eſt en fille toujours reſpectueuſe & ſoumiſe, qui fait valoir la ſoumiſſion même avec laquelle elle a préféré le choix de ſon père au choix de ſon cœur.

Au nom de cette aveugle & prompte obéiſſance
Que j'ai toujours rendue aux loix de la naiſſance,
Si vous avez pu tout ſur moi, ſur mon amour,
Que je puiſſe ſur vous quelque choſe à mon tour. . . .
Ne m'ôtez pas vos dons, ils ſont chers à mes yeux,
Et m'ont aſſez couté pour m'être précieux.

Pauline eſt ſans doute bien intéreſſante,

quand elle emploie les plus tendres reproches, les prières & les larmes pour fléchir l'obſtination d'un époux qui veut mourir & la céder à ſon Amant ; mais qu'elle eſt ſublime, lorſqu'elle ôte un ſi doux eſpoir à cet Amant, pour l'obliger à ſauver les jours de ſon mari !

Conſerver un rival dont vous êtes jaloux,
C'eſt un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous ;
Et ſi ce n'eſt aſſez de votre renommée,
C'eſt beaucoup qu'une femme, autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor peut vous toucher,
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher.
Souvenez-vous enfin que vous êtes Sévère.
Adieu. Réſolvez ſeul ce que vous devez faire.
Si vous n'êtes pas tel que je l'oſe eſpérer,
Pour vous priſer encor, je le veux ignorer.

Ce ſont-là des beautés que le temps n'effacera jamais. Conſidérons Alzire dans une poſition à peu près ſemblable à celle de Pauline, puiſqu'elle a également à ſoutenir les caractères de fille, d'amante & d'épouſe. On verra qu'en général ſes mœurs, ſous ce triple rapport, n'ont rien de fixe & de conſtant, qu'elles manquent de naturel & de vérité. En qualité d'Amante, elle ne prend aucune

des précautions qu'elle devroit prendre avant de trahir ſes engagemens avec Zamore ; comme épouſe, elle trahit ſon mari avec autant de légèreté qu'elle lui a donné ſa main ; & comme fille elle trahit encore l'obéiſſance qu'elle a promiſe à ſon père. Que de contradictions dans ſa morale & dans ſes mœurs! Elle dit d'abord à Montèze :

Je ſais ce qu'eſt un père, & quel eſt ſon pouvoir.
M'immoler quand il parle eſt mon premier devoir.

Cette fille ſi ſoumiſe, & prête à s'immoler aux volontés d'un père, finit ſon diſcours par le menacer avec le dernier emportement :

Tremblez, vous qui d'un Dieu m'annoncez la vengeance,
Vous qui me condamnez d'aller en ſa préſence
Promettre à cet époux, qu'on me donne aujourd'hui,
Un cœur qui brûle encor pour un autre que lui.

C'eſt outrager à la fois ſon père, ſon Amant & ſon époux. Alzire, qui fait éclater avec tant de violence devant Montèze ſes tranſports amoureux ; Alzire qui, dans la ſcène ſuivante avec Guſman, fait parade de ſa franchiſe, en diſant avec emphaſe :

Qui peut ſe déguiſer pourroit trahir ſa foi :
C'eſt un art de l'Europe ; il n'eſt pas fait pour moi.

Cette Alzire ne ſe déguiſe-t-elle pas artificieuſement, quand elle ſe contente de dire à Guſman qu'elle a *aimé Zamore ? Je l'aimai, je l'avoue, & tel fut mon devoir.* Doit-elle lui cacher qu'elle *brûle encore* pour ce premier Amant ? Doit-elle uſer d'un peu de coquetterie en l'engageant *à mériter ſon cœur ?*

Méritez, s'il ſe peut, un cœur auſſi fidèle.

Elle afflige ſon père par des menaces inconſidérées, & trompe un mari, qui ne l'épouſeroit pas s'il ſavoit ſes ſecrets ſentimens. Cette contradiction de mœurs eſt trop manifeſte. Alzire ſe marie, ſans plus de réſiſtance, & n'eſt pas plus tôt mariée qu'elle s'en repent.

Quoi ! j'ai fait le ſerment du malheur de ma vie !
Hymen, cruel hymen ! ſous quel aſtre odieux
Mon père a-t-il formé tes redoutables nœuds ?

L'inſtant où elle vient de jurer l'obéiſſance & la foi à ſon époux, eſt celui qu'elle choiſit

pour maudire ſon hymen & s'entretenir de ſon ancien Amant. Voilà d'étranges mœurs. C'eſt bien pis, quand cet Amant paroît, à point nommé, après la célébration; elle ſe garde bien de faire valoir la ſainteté de ſes ſermens, de lui ôter tout eſpoir, de l'engager à l'oublier; elle dit au contraire tout ce qui eſt capable de l'enflammer davantage & de l'exciter à la vengeance contre ſon mari.

Enchaînée à Guſman par des nœuds éternels,
J'adorois ta mémoire au pied de nos autels.
Nos Peuples, nos Tyrans, tous ont ſu que je t'aime;
Je l'ai dit à la Terre, au Ciel, à Guſman même.

Seroit-il poſſible que le fier & dur Guſman eût épouſé une Américaine, qui auroit oſé, à la face des autels, lui dire qu'elle en aime un autre? Cet emportement outré répugne à la Nature, à la vérité & aux mœurs. Nous avons vu Pauline demander à ſon Amant la grace de ſon époux: Alzire demande à ſon époux la grace de ſon Amant, & de la manière la plus outrageante:

Par ce grand changement dans ton ame inhumaine,
Par un effort ſi beau tu vas changer la mienne;

Tu

Tu t'aſſures ma foi, mon reſpect, mon retour,
Tous mes vœux, s'il en eſt qui tiennent lieu d'amour.

L'excellent moyen de fléchir un mari jaloux ! Elle a beau lui dire, *pardonne* ; il ne faut pas avoir beſoin d'un nouveau pardon, quand on demande une grace. Quel eſt donc ce *changement* qui ſe fera en elle, ſi elle ne peut aimer Guſman ? *Tu t'aſſures ma foi*, lui dit-elle ; veut-elle faire entendre que, ſans cela, elle lui manqueroit de *foi ?* cela eſt un peu fort. De quel *retour* veut-elle parler, en lui avouant qu'elle ne peut répondre à ſon amour ? Parle-t elle de *ſon retour* à la vertu ? C'eſt donc s'avouer coupable. Elle ajoute :

Ce cœur ſimple & formé des mains de la Nature,
En voulant t'adoucir redouble ton injure.

La Nature elle-même apprend au cœur le plus ſimple qu'on ne doit point inſulter celui qu'on veut adoucir, & la réflexion d'Alzire prouve qu'elle n'eſt pas ſi ſimple. Ce qui le prouve encore plus, c'eſt ſa réponſe à une Confidente, qui lui fait raiſonnablement obſerver que, ſi on la rencontre pendant la première nuit de ſes noces, occupée à cher-

cher ſon Amant, elle va perdre ſa réputation & ſon honneur. Un Sophiſte ne ſe tireroit pas mieux d'embarras que la jeune & *ſimple* Alzire :

Cet honneur étranger, parmi nous inconnu,
N'eſt qu'un fantôme vain qu'on prend pour la vertu :
C'eſt l'amour de la gloire, & non de la juſtice,
La crainte du reproche, & non celle du vice.

C'eſt peu d'avoir, malgré ſon époux, mis ſon Amant en liberté & en pouvoir de ſe venger, au lieu de lui ordonner qu'il reſpecte les jours de cet époux, elle lui dit tout ce qui peut l'encourager dans ſes deſſeins de vengeance, puiſqu'elle lui répète ſans ceſſe qu'il eſt aimé d'elle :

Je vais ſeule en ces lieux, où l'horreur me conſume,
Languir dans les regrets, ſécher dans l'amertume,
Mourir dans le remords d'avoir trahi ma foi,
D'être au pouvoir d'un autre, & de brûler pour toi.

N'eſt-ce pas dire à un Amant furieux : Arrache-moi à cet odieux pouvoir, & au lieu de mourir dans les bras d'un autre, je vivrai dans les tiens ? A cet égarement amoureux ſuccède auſſi-tôt un accès de philoſophie.

Grand Dieu, s'écrie Alzire après avoir quitté ſon Amant,

Ne ſerois-tu le Dieu que d'un autre Univers ?
Les ſeuls Européens ſont ils nés pour te plaire ?
Es-tu Tyran d'un Monde, & de l'autre le père ?
Les vainqueurs, les vaincus, tous ces foibles humains
Sont tous également l'ouvrage de tes mains.

Cette déclamation n'a-t-elle pas bonne grace dans la bouche d'une jeune Américaine, qui nous dit ſans ceſſe qu'elle eſt ſimple, ignorante & ſans art, & qui n'eſt occupée qu'à tromper ſon mari pour ſauver ſon Amant? Eſt-ce là peindre les mœurs & la Nature ? Mais n'eſt-ce pas les fouler aux pieds, que d'oſer répondre à ſon père, qui vient lui apprendre le meurtre commis par Zamore :

Je plains Guſman ; ſon ſort a trop de cruauté,
Et je le plains ſur-tout de l'avoir mérité.
Pour Zamore, il n'a fait que venger ſon outrage ;
Je ne peux excuſer ni blâmer ſon courage.

C'eſt à un père, de qui elle a reçu ſon mari, qu'elle oſe tenir un pareil diſcours ! Ne pouvoir pas blâmer cet aſſaſſinat, c'eſt l'approuver ; & ſoutenir que Guſman a mérité

d'être poignardé par Zamore, n'eſt-ce pas en témoigner ſa joie ? N'eſt-ce pas le comble de l'indignité ſur-tout de dire à cet Amant, couvert du ſang de ſon époux :

Béni le coup affreux qui rompt mon hyménée.

Si Alzire ne connoît ni les devoirs de la Nature, ni ceux de la Société, elle n'en eſt pas moins habile à raiſonner ſur des queſtions philoſophiques. Immédiatement après ſon indigne réponſe, cette jeune fille examine tranquillement, comme Caton, s'il lui eſt permis de ſe tuer :

Eh, quel crime eſt-ce donc devant ce Dieu jaloux,
De hâter un moment qu'il nous prépare à tous ?
Quoi, du calice amer d'un malheur ſi durable,
Faut-il boire à longs traits la lie inſupportable ?
Ce corps vil & mortel eſt-il donc ſi ſacré,
Que l'eſprit qui le meut ne le quitte à ſon gré ?

Voilà pourtant ce qu'on admire aujourd'hui ! Voilà ce qui fait préférer Voltaire à Corneille ! Et c'eſt ainſi que nos Poëtes Déclamateurs nous préſentent des Perſonnages philoſophes, ſans morale & ſans mœurs. On me dira peut-être que les mœurs d'un Per-

ſonnage ſont poétiquement bonnes, quand elles ſont conformes à ſon caractère & qu'elles ne ſe démentent point. Si cette règle étoit applicable ici, elle ne ſerviroit qu'à rendre le rôle d'Alzire encore plus condamnable, puiſqu'ayant accepté, ſans beaucoup de réſiſtance, & avec ſoumiſſion, l'époux que ſon père lui a donné, cette obéiſſance ne s'accorde point avec cette indépendance licencieuſe & hautaine qu'elle affecte dans le reſte de ſa conduite, lorſqu'elle a un devoir de plus à remplir. Comment une fille ſoumiſe devient-elle tout-à-coup une femme audacieuſe, qui ne reſpecte ni l'honneur, ni les bienſéances, ni ſon père, ni ſon époux?

La vérité de l'imitation demande que les mœurs propres au pays & au temps où la ſcène ſe paſſe, ſoient fidèlement repréſentées, à moins que ces mœurs & ces uſages ne ſoient trop bizarres & trop étranges, ou du moins preſque ignorés des Spectateurs. Auquel cas, la repréſentation tragique perd de ſa richeſſe & de ſa grandeur. Nous prenons peu d'intérêt à voir ſur le théâtre des Peuples qui nous ſont inconnus, parce que nous ne pouvons

pas juger ſi l'imitation eſt fidèle. Cette peinture étrangère à nos idées, peut exciter la curioſité, & non pas l'illuſion, qui conſiſte dans un certain rapport entre la choſe imitée & celle que nous connoiſſons. Plus ce rapport eſt parfait, plus l'illuſion eſt complète. Ainſi les Grecs, qui prenoient preſque tous leurs ſujets dans leur propre Hiſtoire & dans leurs mœurs, donnoient au ſpectacle toute l'illuſion dont il eſt ſuſceptible.

Pour nous, chez qui les mœurs monarchiques, auſſi peu favorables à la vérité qu'à la poéſie, ne ſouffrent pas une imitation ſemblable, nous voulons du moins qu'en tranſportant la ſcène, ſoit dans l'antiquité, ſoit dans les temps plus modernes, mais toujours loin de nous, le Poëte nous préſente des Perſonnages tels que l'Hiſtoire de chaque pays nous les fait connoître, ou tels qu'on peut les imaginer d'après les notions hiſtoriques. Ainſi les anciens Grecs & Romains ne parleront point comme les Grecs & les Romains modernes, un Anglois comme un Eſpagnol, ni un Turc ainſi qu'un François.

On ne peut ſouffrir l'Alexandre de Ra-

cine, quand il vient pouſſer ces plaintes doucereuſes :

Je vous avois promis que l'effort de mon bras
M'approcheroit bientôt de vos divins appas. . .
Je ſuis venu. L'amour a combattu pour moi.
Tout cede autour de vous ; c'eſt à vous de rendre. . .
Mais, hélas ! que vos yeux, ces aimables tyrans,
Ont produit ſur mon cœur des effets différens !
Ce grand nom de vainqueur n'eſt plus ce qu'il ſouhaite ;
Il vient, avec plaiſir, avouer ſa défaite, &c.

On eſt bien sûr que le glorieux & terrible Alexandre n'a jamais pu débiter de pareilles fadeurs. On reconnoît ſans doute le vainqueur de Pompée, à ce diſcours noble & généreux adreſſé au lâche Monarque qui lui vient offrir la tête de ſon rival :

Mais, quel droit aviez-vous ſur cette illuſtre vie ?
Que vous devoit ſon ſang pour y tremper vos mains,
Vous qui devez reſpect au moindre des Romains ?
Ai-je vaincu pour vous dans le champ de Pharſale ?...
Vous craigniez ma clémence ! ah ! n'ayez plus ce ſoin :
Souhaitez-la plutôt, vous en aurez beſoin.

Céſar n'eſt plus reconnoiſſable, quand il dit un moment après :

Antoine, avez-vous vu cette Reine adorable ?...
Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme ?...
En pourrai-je être aimé ?...
Je l'ai vaincu, Princeſſe, & le Dieu des combats
M'y favoriſoit moins que vos divins appas, &c.

La ſombre & plaintive Electre n'eſt-elle pas bien inſipide, lorſque Crébillon la fait parler ainſi ?

Le vertueux Itys, à travers ma douleur,
N'en a pas moins trouvé le chemin de mon cœur...
Peignez à mon amour un Héros magnanime.
Non, ne me peignez rien : effacez ſeulement
Les traits trop bien gravés d'un malheureux Amant.

On ſourit de pitié à cette foibleſſe d'un homme de génie qui défigure ainſi les mœurs antiques ; mais on ſe récrie d'admiration à cette peinture ſi vraie & ſi forte de la Cour d'un Roi barbare.

. . . . . La pompe de ces lieux,
Vous le voyez aſſez, n'éblouit point les yeux.
Juſques aux Courtiſans qui me rendent hommage,
Mon palais, tout ici n'a qu'un faſte ſauvage :
La Nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des ſoldats ;
Son ſein tout hériſſé n'offre aux déſirs de l'homme
Rien qui puiſſe tenter l'avarice de Rome.

Il y a des Perſonnages dont l'Hiſtoire nous a donné une ſi haute opinion de courage & de vertu, qu'il eſt bien difficile au Poëte d'atteindre par l'imitation à l'idée que nous avons conçue de l'original. Tels ſont les Hercules, les Alexandre, les Scipions, les Catons, &c. Il faut bien ſe garder d'expoſer de ſemblables Héros ſur la ſcène, quand on n'a pas pour les peindre un génie éminent & ſublime. Nous ne pouvons ſouffrir qu'on nous les préſente ſous des traits communs & foibles qui les dégradent à nos yeux. Voltaire nous a-t-il fait ſentir en aucune manière l'énergie du caractère de Caton dans *Rome ſauvée* ? Voici comme il s'exprime :

Lucullus, je me trompe, ou ces deux Confidens
S'occupent en ſecret de ſoins trop importans.
Le crime eſt ſur leur front, qu'irrite ma préſence.
Déjà la trahiſon marche avec arrogance.
Le Sénat qui la voit cherche à diſſimuler.
Le Démon de Sylla ſemble nous aveugler.
L'ame de ce Tyran dans le Sénat reſpire.

CÉTHÉGUS.

Je vous entends aſſez, Caton; qu'oſez-vous dire ?

CATON.

Que les Dieux du Sénat, les Dieux de Scipion,
Qui contre toi peut-être ont inſpiré Caton,
Permettent quelquefois les attentats des traîtres;
Qu'ils ont à des Tyrans aſſervi nos ancêtres;
Mais qu'ils ne mettront pas en de pareilles mains
La Maîtreſſe du monde & le ſort des humains.
J'oſe encore ajouter, que ſon puiſſant génie,
Qui n'a pu qu'une fois ſouffrir la tyrannie,
Pourra dans Céthégus & dans Catilina,
Punir tous les forfaits qu'il permit à Sylla.

Le Perſonnage le plus ordinaire ne s'exprimeroit pas plus foiblement. On retrouvera quelque choſe de l'*atrocem animum Catonis*, dans le diſcours que Crébillon fait tenir à ce fameux Défenſeur de la liberté Romaine.

Et comment l'Univers pourra-t-il jamais croire
Que Rome eût un Sénat & des Légiſlateurs,
Quand les Romains n'ont plus ni Loix ni Sénateurs?
Où retrouver enfin les traces de nos pères,
Dans des cœurs corrompus par des mœurs étrangères?
Moi-même, qui l'ai vu briller de tant d'éclat,
Puis-je me croire encore au milieu du Sénat?
Ah! de vos premiers temps rappelez la mémoire.
Mais ce n'eſt plus pour vous qu'une frivole Hiſtoire.
Vous imitez ſi mal vos illuſtres aïeux,
Que leurs noms ſont pour vous des noms injurieux...

Non, non, Catilina n'eſt pas le plus coupable.
Voyez de votre Etat la chute épouvantable,
Ce que fut le Sénat, ce qu'il eſt aujourd'hui,
Et le profond mépris qu'il inſpire pour lui.
Scipion, qui des Dieux fut le plus digne ouvrage,
Scipion, ce vainqueur du Héros de Carthage,
Scipion, des mortels qui fut le plus chéri,
Par un vil Délateur ſe vit preſque flétri.
Alors, la liberté ne ſavoit pas dans Rome
Du ſimple Citoyen diſtinguer le grand homme.
Malgré tous ſes exploits, le vainqueur d'Annibal
Se ſoumit en tremblant à votre Tribunal.
Sylla vient, qui remplit Rome de funérailles,
Du ſang des Sénateurs inonde nos murailles;
Il fait plus : ce Tyran, las de régner enfin,
Abdique inſolemment le pouvoir ſouverain,
Comme un bon Citoyen, meurt heureux & tranquille,
En bravant le courroux d'un Sénat imbécille,
Qui, charmé d'hériter de ſon autorité,
Eleva juſqu'au Ciel ſa généroſité,
Et nomma, ſans rougir, Père de la Patrie,
Celui qui l'égorgeoit chaque jour de ſa vie.
Si vous euſſiez puni le barbare Sylla,
Vous ne tremblériez point devant Catilina.

Quant aux mœurs particulières, aux uſages propres à chaque pays où vous placez la ſcène, étudiez ſur-tout dans Racine l'art de les faire connoître avec une exacte vérité. Perſonne,

mieux que lui, n'a ſu tirer de ſon ſujet les ornemens &, pour ainſi dire, le coſtume moral qui y ſont attachés, & qui ne peuvent convenir qu'à ce ſujet. S'il le puiſe dans les ſiècles héroïques, toutes ſes images ſont analogues aux coutumes, aux exercices, aux Arts, à la Religion de ces temps reculés.

On vous voit moins ſouvent, orgueilleux & ſauvage,
Tantôt faire voler un char ſur le rivage,
Tantôt, ſavant dans l'art par Neptune inventé,
Rendre docile au frein un courſier indompté. . . .
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune,
Je ne me ſouviens plus des leçons de Neptune.
Mes ſeuls gémiſſemens font retentir les bois,
Et mes courſiers oiſifs ont oublié ma voix. . . .
Déjà plus d'un Tyran, plus d'un monſtre farouche
Avoit de votre bras ſenti la peſanteur.
Déjà, de l'inſolence heureux perſécuteur,
Vous aviez des deux mers aſſuré les rivages.
Le libre Voyageur ne craignoit plus d'outrages.
Hercule, reſpirant ſur le bruit de vos coups,
Déjà de ſon travail ſe repoſoit ſur vous.

La paſſion elle-même donne à ſon langage ces couleurs locales, qui diſtinguent particulièrement l'expreſſion amoureuſe de Phédre de celle de Monime ou de Roxane :

Dieux ! que ne ſuis-je aſſiſe à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble pouſſière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?...
Je reconnus Vénus & ſes feux redoutables,
D'un ſang qu'elle pourſuit, tourmens inévitables.
Par des vœux aſſidus je crus les détourner.
Je lui bâtis un Temple, & pris ſoin de l'orner.
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchois dans leur flanc ma raiſon égarée.

La manière dont *Mithridate* s'exprime en fait de guerre & de combats, a ſans ceſſe rapport aux uſages des Romains ſes ennemis, & ne ſauroit convenir à un autre ſujet.

La guerre a ſes faveurs ainſi que ſes diſgraces.
Déjà plus d'une fois retournant ſur mes traces,
Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenoit après ſon char un vain Peuple occupé,
Et gravant en airain ſes frêles avantages,
De mes Etats conquis enchaînoit les images;
Le Boſphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
Ramener la terreur du fond de ſes marais....
Brûlons ce Capitole où j'étois attendu.
Détruiſons ſes honneurs; & faiſons diſparoître
La honte de cent Rois, & la mienne peut-être;
Et la flamme à la main, effaçons tous ces noms
Que Rome y conſacroit à d'éternels affronts.

Quelles reſſources le Poëte n'a-t-il pas tirées

des mœurs particulières de Mithridate, pour anoblir la paſſion amoureuſe & jalouſe de ce vieux Guerrier ! Quelles richeſſes de détails n'y a-t-il pas trouvées !

Juſqu'ici la fortune & la victoire mêmes
Cachoient mes cheveux blancs ſous trente diadêmes.
Mais ce temps-là n'eſt plus. Je régnois, & je fais.
Mes ans ſe ſont accrus, mes honneurs ſont détruits;
Et mon front dépouillé d'un ſi noble avantage
Du temps qui l'a flétri laiſſe voir tout l'outrage. . . .
Quoi ? des plus chères mains ce ſignant les trahiſons,
J'ai pris ſoin de m'armer contre tous les poiſons.
J'ai ſu, par une longue & pénible induſtrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie.
Ah ! qu'il eût mieux valu, plus ſage & plus heureux,
Et repouſſant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laiſſer remplir d'ardeurs empoiſonnées,
Un cœur déjà glacé par le froid des années !

Dans *Bazajet*, tout rappelle les uſages civils & religieux de l'Empire Ottoman, & les mœurs du ſérail y ſont obſervées avec un ſcrupule étonnant. Dès les premiers vers ces mœurs ſont indiquées.

Et depuis quand, Seigneur, entre-t-on dans ces lieux,
Dont l'accès étoit même interdit à nos yeux ?
Jadis une mort prompte eût ſuivi cette audace.

Racine n'oublie pas d'expliquer l'uſage deſpotique ſur lequel eſt fondée l'intrigue de la Pièce :

Tu ſais de nos Sultans les rigueurs ordinaires.
Le frère rarement laiſſe jouir ſes frères
De l'honneur dangereux d'être ſortis d'un ſang
Qui les a de trop près approchés de ſon rang.

La ſuperbe Roxane explique de même le motif ambitieux qui l'engage à trahir Amurat pour épouſer Bajazet :

Je ſais que des Sultans l'uſage m'eſt contraire ;
Je ſais qu'ils ſe ſont fait une ſuperbe loi
De ne point à l'hymen aſſujettir leur foi.
Parmi tant de Beautés qui briguent leur tendreſſe,
Ils daignent quelquefois choiſir une Maîtreſſe :
Mais toujours inquiète avec tous ſes appas,
Eſclave, elle reçoit ſon Maître dans ſes bras ;
Et, ſans ſortir du joug où leur loi la condamne,
Il faut qu'un fils naiſſant la déclare Sultane.

Quelle attention à marquer par-tout les uſages de cet Empire deſpotique, ſi différens de ceux des autres Peuples de l'Europe !

Souffrez que Bajazet voye enfin la lumière ;
Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière,
Déployez en ſon nom cet étendard fatal,
Des extrêmes périls l'ordinaire ſignal. . . .

Tout ce qui reſte ici de braves Janiſſaires,
De la Religion les ſaints dépoſitaires,
Du Peuple Byzantin ceux qui, plus reſpectés,
Par leur exemple ſeul règlent ſes volontés,
Sont près de vous conduire à la porte ſacrée,
D'où les nouveaux Sultans font leur première entrée....
. . . . . Un Eſclave arrive de l'armée;
Et, quoique ſur la mer la porte fût fermée,
Les Gardes, ſans tarder, l'ont ouverte à genoux,
Aux ordres du Sultan qui s'adreſſent à vous....
. . . . . Courez, qu'on le ſaiſiſſe.
Que la main des muets s'arme pour ſon ſupplice.
Qu'ils viennent préparer ces nœuds infortunés
Par qui de ſes pareils les jours ſont terminés, &c.

Vous ne trouverez point, dans *Zaïre*, les mœurs Turques repréſentées avec cette vérité ſi néceſſaire à l'illuſion. Le coſtume moral eſt à peu près le même pour tous les ſujets que Voltaire a traités, & les couleurs locales y ſont rarement employées à peindre les ſentimens & les paſſions. Auſſi une couleur uniforme domine dans ſes Pièces, & cette uniformité fait ſouvent un contre-ſens par rapport à la différence des temps, des mœurs & des uſages. Croiroit-on que, dans les premiers ſiècles de Rome, un Romain dût s'exprimer

primer comme un Courtiſan qui auroit vieilli au ſervice d'un Deſpote ? Ecoutez Meſſala, dans la Tragédie de *Brutus* :

. . . . . Ils ſont prêts à tout faire :
Tout leur ſang eſt à vous. Mais ne prétendez pas
Qu'en aveugles ſujets ils ſervent des ingrats.
Ils ne ſe piquent point du devoir fanatique
De ſervir de victime au pouvoir deſpotique ;
Ni du zèle inſenſé de courir au trépas,
Pour venger un Tyran qui ne les connoît pas.
Tarquin promet beaucoup ; mais devenu leur Maître,
Il les oubliera tous, ou les craindra peut-être.
Je connois trop les Grands : dans le malheur amis,
Ingrats dans la fortune, & bientôt ennemis ;
Nous ſommes de leur gloire un inſtrument ſervile,
Rejeté par dédain dès qu'il eſt inutile,
Et briſé ſans pitié s'il devient dangereux.

On conviendra que ces ſentimens, d'une politique trop raffinée pour un Romain des premiers âges, ſont mieux placés dans la bouche du Viſir Acomat, de qui Voltaire les a empruntés aſſez à contre-temps.

Un Viſir aux Sultans fait toujours quelque ombrage ;
A peine ils l'ont choiſi qu'ils craignent leur ouvrage.
Sa dépouille eſt un bien qu'ils veulent recueillir,
Et jamais leurs chagrins ne nous laiſſent vieillir.

Bajazet aujourd'hui m'honore & me careſſe :
Ses périls, tous les jours, réveillent ſa tendreſſe.
Ce même Bajazet, ſur le trône affermi,
Méconnoîtra peut-être un inutile ami.
Et moi, ſi mon devoir, ſi ma foi ne l'arrête,
S'il oſe, quelque jour, me demander ma tête...
Je ne m'explique point, Oſmin, mais je prétends
Que du moins il faudra la demander long-temps.
Je ſais rendre aux Sultans de fidèles ſervices;
Mais je laiſſe au vulgaire adorer leurs caprices,
Et ne me pique point du ſcrupule inſenſé
De bénir mon trépas quand ils l'ont prononcé.

Ici il n'y a pas un mot qui ne convienne au ſujet, au lieu, au temps, à la ſituation, au Perſonnage. Dans Voltaire, preſque aucune de ces convenances ne ſont obſervées. Le morceau de Racine eſt une beauté locale; celui de ſon Imitateur n'eſt qu'un lieu commun, qu'il pouvoit placer beaucoup mieux partout ailleurs que dans *Brutus*. Deux ou trois ſcènes d'*Alzire*, de *Mahomet* & de *Tancrède*, vous offriront quelques-unes de ces beautés locales dont Voltaire a trop négligé d'orner ſes autres Pièces.

Racine, en choiſiſſant toujours des ſujets très-connus, s'eſt ménagé une autre ſource de

richeſſes hiſtoriques & poétiques qui ſervent encore à peindre les mœurs, & qui contribuent à l'inſtruction du Spectateur, autant qu'à ſon plaiſir. Avec quel ſoin, avec quel art il raſſemble tout ce que l'Hiſtoire ou la Fable peut lui fournir de relatif au ſujet de ſes Tragédies; avec quelle intelligence il met chacun de ces détails à la place la plus convenable; avec quel génie emploie-t-il ces détails à fortifier les caractères, les ſentimens & les paſſions de ſes Acteurs! De là vient que ſes Pièces ne vous offrent aucun endroit vide & ſtérile; tout y eſt plein, abondant, ſoutenu; tout vous rappelle au temps, aux mœurs, aux uſages des pays où ſes Perſonnages ont vécu; tout vous tranſporte au milieu d'eux; tout vous remplit d'illuſion. Quelle foule de *pompeuſes merveilles*, comme a dit Deſpréaux, Racine n'a-t-il pas puiſées dans les récits vrais ou fabuleux des ſiècles héroïques, pour enrichir preſque toutes les ſcènes d'*Andromaque*, de *Phédre* & d'*Iphigénie*! Que de traits intéreſſans de la vie de Titus, dans *Bérénice*! A-t-il rien oublié, dans *Britannicus*, de ce qui pouvoit ſervir à

peindre la Cour de Claude & de Néron ? *La* Tragédie de *Bajazet* eſt ſemée de détails hiſtoriques & politiques, qui font connoître l'Empire Ottoman à l'époque dont il s'agit. Mais qui n'admireroit pas, dans *Athalie*, tout ce que l'Hiſtoire Sainte a de plus grand & de plus magnifique, étalé à chaque pas, ſans affectation, ſans rempliſſage, ſans déclamation ?

Ce n'étoit pas en travaillant à la hâte, comme faiſoit Voltaire, qu'il pouvoit donner ce ſurcroît de perfection à ſes Ouvrages Dramatiques, qui manquent même, à cet égard, de l'eſſentiel & du néceſſaire. Lorſque l'Ambaſſadeur Arons vient plaider au Sénat la cauſe de Tarquin, étoit-ce par des accuſations vagues que Brutus devoit lui répondre ? c'étoit par une peinture vive & détaillée des crimes du Tyran, qui l'avoient fait chaſſer de Rome; & c'eſt ce que Du Ryer n'avoit pas oublié dans ſa Tragédie de *Scévole* :

Te faut-il de Tarquin prouver la tyrannie ?
Ne m'interroge point; mais fais parler ſa vie.
Tu trouveras qu'un Roi, de ſa main maſſacré,
Du trône qu'il uſurpe eſt le premier degré;

Que, malgré les liens qui devoient l'en défendre,
Il aſſaſſine un Roi qui l'avoit fait ſon gendre....
Tu verras de Tarquin l'épouſe ſanguinaire,
Faire paſſer ſon char ſur le corps de ſon père;
Pendant que ſes chevaux ſembloient, par leur effroi,
Lui faire reſpecter le cadavre d'un Roi, &c.

Ne déſireroit-on pas, dans *la Mort de Céſar*, que les actions les plus importantes de ce grand Perſonnage fuſſent rappelées de temps en temps? Ne voudroit-on pas que l'état de la République chancelante fût mieux peint dans *Rome ſauvée*, où la plupart des Acteurs n'ont guère de Romain que le nom? A quels traits intéreſſans pouvons-nous reconnoître la fameuſe *Sémiramis*, dont le Poëte n'a pas même effleuré ce que l'Hiſtoire nous en a appris? Et *Mahomet!* Que nous a-t-on retracé de ſes actions, de ſa conduite, de ſes projets, de ſa politique? Preſque rien. C'eſt un être imaginaire, qu'on a ſubſtitué à celui que l'on connoît par le récit de ſa vie.

Cette vérité de mœurs & de caractères, que Voltaire a tant négligée, eſt pourtant ce qui plaît univerſellement, dans tous les ſiècles, à

tous les esprits. Les Etrangers peuvent être insensibles aux charmes de la diction, dans une Langue dont ils ne connoissent pas toutes les finesses ; mais tous les Peuples sont en état de juger si le cœur de l'homme est bien développé, si la Nature est bien saisie, si les Personnages célèbres sont représentés sous la forme qu'on s'en figure d'après leurs actions. Horace nous fait sentir le prix qu'on doit mettre à ce mérite, quand il nous dit, dans son Art poétique, qu'une Pièce qui aura des caractères frappans & des mœurs exactes, quoique d'ailleurs écrite sans grace, sans force, sans art, fait plus de plaisir au Public, & attire plus de Spectateurs, que des riens harmonieux & des vers brillans, mais vides de choses.

Interdùm speciosa locis, morata que rectè
Fabula nullius veneris, sine pondere & arte,
Valdiùs oblectat populum, meliùsque moratur,
Quàm versus inopes rerum, nugæque canoræ.

C'est ce mérite seul qui a procuré un succès soutenu à quelques Drames du Grand Corneille, dont l'intrigue est froide, le

ſtyle extrêmement inégal, & dans leſquels les paſſions ne jouent preſque aucun rôle. *La mort de Pompée*, *Nicomède* & *Sertorius*, malgré tous ces défauts, conſerveront une réputation ſolide, tandis que les Tragédies romaneſques perdent tous les jours de leur prix.

CHAPITRE V.

Des Sentimens.

APRÈS ce que nous venons de dire, il ſeroit inutile d'ajouter que les ſentimens des Perſonnages doivent être conformes à leur caractère & à leurs mœurs ; cependant ce n'eſt pas une choſe nouvelle aujourd'hui, de voir nos Héros Tragiques ſentir & s'exprimer d'une manière qui répugne à l'idée que le Poëte nous en avoit fait concevoir. Ce défaut, ſi oppoſé à la Nature & au bon ſens, devient trop commun pour ne pas mériter quelque attention. Nous n'en trouverons que trop d'exemples dans le Poëte qui, depuis bien des années, a donné la loi au théatre & aux Auteurs.

A la première ſcène du ſecond Acte de *Brutus*, Titus, pour exalter le mérite de Tullie, de laquelle il eſt amoureux, nous dit : *Le Ciel lui rend juſtice, il la fit pour régner.* C'eſt bien au fils de Brutus, dont *la plus grande fureur eſt pour la liberté*, &

qui a *les Rois en horreur*, comme il le dit lui-même, de louer dans ſon Amante ce qu'il a en horreur, & ce qui s'oppoſe à leur bonheur commun. D'après ſes ſentimens républicains, il devoit s'exprimer tout différemment, & regretter que l'objet de ſa tendreſſe fût la fille d'un Tyran.

Le quatrième Acte d'*Alzire* s'ouvre par une ſcène dans laquelle Alvarès demande à ſon fils la grace de Zamore, ſon libérateur. Cette ſcène eſt priſe entièrement à contre-ſens. Alvarès ſe contente de dire foiblement : *Pardonnez à Zamore.* Quel eſt donc l'offenſé dans cette occaſion ? Ce n'eſt point Guſman, qui a été le bourreau de Zamore & qui lui enlève ſa Maîtreſſe. Au lieu de faire valoir ces raiſons avec l'autorité d'un père, & le courage d'un homme juſte & vertueux ; au lieu de repréſenter fortement combien il ſeroit odieux & atroce que celui qui a ſauvé les jours du père fût maſſacré par le fils, Alvarès ne parle que de la jalouſie de cet indigne fils, & s'exhale en maximes triviales : *La douceur peut tout ſur notre volonté. Tout excès mène au crime.* C'eſt bien de cela qu'il s'agit.

Enfin, ſans inſiſter davantage, il ſe borne à demander *un ſecond entretien*. Qui l'empêche donc de parler ici avec la fermeté convenable à ſon âge, à ſon caractère, à ſon pouvoir paternel, d'autant plus que ce ſecond entretien n'aura pas lieu ? Dans cette ſcène, qui ne mène à rien, il ne montre aucun des ſentimens qu'on eſt en droit d'attendre de lui, puiſqu'il devroit ordonner à ſon fils d'être juſte, & non lui demander grace.

Lorſque Néreſtan apprend de ſa ſœur qu'elle aime Oroſmane, il s'exprime vraiment en furieux :

J'irois dans ce palais, j'irois au moment même,
Immoler de ce fer un barbare qui t'aime,
De ſon indigne flanc le plonger dans le tien,
Et ne l'en retirer que pour percer le mien.

On ne voit pas trop que l'amour d'Oroſmane pour Zaïre ſoit une raiſon à Néreſtan, à un Chevalier François, d'aller poignarder le Soudan : mais enfin, après cette fureur & cet emportement, pourquoi paroît-il ſi radouci un moment après, & compoſe-t-il avec ſa ſœur ? *Promets*, lui dit-il fort tranquillement,

De ne point accomplir cet hymen odieux,
Avant que le Pontife ait éclairé tes yeux.

Pourquoi n'exige-t-il pas qu'elle renonce abſolument à cet hymen ? c'eſt que la Pièce auroit d'abord été finie, ſi Zaïre eût dit à Oroſman, qu'elle ne pouvoit jamais l'épouſer; au lieu que Néreſtan lui laiſſe encore l'eſpérance d'achever cet hymen, quoiqu'*odieux*. Ainſi l'Auteur a ſacrifié la vérité des ſentimens au beſoin de ſon intrigue romaneſque.

Dans la Tragédie d'*Oreſte*, du même Auteur, Clitemneſtre vient dire à Electre :

D'Egyſte contre vous j'ai ſu fléchir la haine;
Il veut vous voir en fille, il vous donne Pliſthène.
Pliſthène eſt d'Epidaure attendu chaque jour.
Votre hymen eſt fixé pour ſon heureux retour.
D'un brillant avenir goûtez déjà la gloire.

Cette propoſition répugne au caractère que le Poëte a donné à Clitemneſtre, qui cherche à ſe réconcilier avec ſa fille, par ſes remords, & par des ſentimens maternels. Comment Clitemneſtre, qui connoit la haine d'Electre pour le Tyran & pour toute ſa famille, peut-

elle l'engager à épouſer le fils de ce Tyran, & comment s'imagine-t-elle qu'elle lui prouve par-là tout l'amour d'une mère ? N'eſt-ce pas plutôt l'inſulter amèrement ? La même propoſition n'eſt point déraiſonnable dans la Pièce de Crébillon, qui a donné un caractère plus dur à Clitemneſtre, & tel qu'il convenoit à une femme adultère & parricide : mais ici cette mère, qui veut adoucir le chagrin de ſa fille, prend juſtement le moyen qu'elle doit ſavoir le plus propre à l'aigrir & à l'irriter.

Vers la fin de la première ſcène de *Sémiramis*, voici le portrait qu'il plaît au Poëte de nous faire du Grand-Prêtre Oroës :

. . . . . Obſcur & ſolitaire,
Renfermé dans les ſoins de ſon ſaint miniſtère,
Sans vaine ambition, ſans crainte, ſans détour,
On le voit dans ſon temple, & jamais à la Cour.
Il n'a point affecté l'orgueil du rang ſuprême,
Ni placé ſa tiare auprès du diadême.

Ce Grand-Prêtre étale auſſi quelquefois des ſentimens conformes à ce portrait.

Je remplis mon devoir, & j'obéis aux Rois ;
Le ſoin de les juger n'eſt point notre partage. . . .

C'eſt à nous d'obéir. J'apporte au nom des Mages
Ce que je dois aux Rois, des vœux & des hommages.

Retournez la médaille, vous verrez cet Oroës, ce Mage ſi obéiſſant, ſi reſpectueux, ſi éloigné de la Cour & de l'intrigue, ſi doux, ſi humain, ſi peu orgueilleux, ne parler dans l'autre moitié de ſon rôle que de ſang & de vengeance, ſe faire le Chef d'un complot, & pouſſer le bras de Ninias dans le ſein de ſa mère.

. . . . . C'eſt ainſi qu'ils attendent (les Dieux)
Ce ſang qui devant eux doit être offert par vous.
Ne ſongez qu'à frapper, qu'à ſervir leur courroux;
La victime y ſera.

Et ce Mage inſpiré ſait que Sémiramis ſera la victime! Le plus ardent fanatique s'exprimeroit-il autrement que ce Grand-Prêtre, qu'on nous avoit peint ſi débonnaire?

Ne vous regardez plus comme un homme ordinaire;
Des éternels décrets ſacré dépoſitaire,
Marqué du ſceau des Dieux, ſéparé des humains,
Avancez dans la nuit qui couvre vos deſtins.
Mortel, foible inſtrument des Dieux de vos ancêtres,
Vous n'avez pas le droit d'interroger vos Maîtres.

Oroës, qu'on ne voit *jamais à la Cour*, qui n'*apporte aux Rois que des vœux & des hommages*, qui n'affecte point le droit *de les juger*, vient jouir avec tranſport du plaiſir de voir une Reine, une mère poignardée par ſon fils, & ſous les auſpices de *ſon ſaint miniſtère*. C'eſt lui qui s'écrie, au milieu de cette Cour ſouillée du parricide dont il a été l'inſtigateur :

Le Ciel eſt ſatisfait ; la vengeance eſt comblée. . .
Rois, tremblez ſur le trône, &c.

Je demande ſi l'on a jamais vu au théatre un Perſonnage tragique plus équivoque, ou, pour mieux dire, plus différent de lui-même, & des ſentimens plus contradictoires.

Les ſentimens dramatiques, quelque pompeux, quelque brillans qu'ils ſoient, ne peuvent être beaux, s'ils bleſſent la vérité & la convenance. Par vérité, je n'entends pas ce qui eſt vrai en ſoi-même, mais ce qui eſt vrai relativement au caractère, aux mœurs, à la ſituation de celui qu'on fait agir. Un Acteur pourroit dire les plus grandes vérités, & ſes ſentimens n'en ſeroient pas moins faux,

parce qu'ils ne feroient pas conſéquens à ſa manière d'être, d'agir & de penſer. Il en eſt de même de la convenance. Ce qui convient dans telle poſition, ne convient plus dans une autre. Tous les hommes devroient penſer convenablement; mais ce qui devroit être n'eſt point, & l'objet de l'imitation dramatique eſt de repréſenter ce qui exiſte. Pour remplir cet objet, il n'y a rien de convenable que ce qui ſert à peindre les hommes comme ils ſont, avec les adouciſſemens que l'art exige, afin d'embellir l'imitation.

Qu'y a-t-il de plus contraire à la convenance & à la vérité, que la ſituation de Zaïre, à la dernière ſcène du ſecond Acte? Zaïre étoit venue, par l'ordre d'Oroſmane, délivrer Luſignan; à peine la reconnoiſſance eſt finie, qu'auſſi-tôt Coraſmin vient le remettre aux fers, ainſi que les autres Chrétiens délivrés avec lui, ſans que Zaïre s'y oppoſe en réclamant la parole & l'ordre du Soudan, ni même oſe proférer un ſeul mot; elle écoute patiemment, & en ſilence, les injures que Coraſmin dit à ſon père & à ſon frère, qu'il traite de *vils Chrétiens*; & elle n'eſt pas

offenſée de ſon ton impérieux & mépriſant ; elle ne lui dit pas ſeulement de reſpecter cet illuſtre vieillard. Avant que Luſignan lui demande, ſans raiſon, de garder le ſecret ſur ce qui vient de ſe paſſer entre eux, le premier mouvement de la jeune Zaïre, encore émue & attendrie d'avoir retrouvé l'auteur de ſa naiſſance, ne devoit-il pas être d'impoſer ſilence à l'inſolent Coraſmin, & de s'écrier : Arrêtez ; ce vieillard, ce Chrétien eſt mon père ? Son ſilence dénaturé bleſſe en même temps & les convenances réelles & les convenances de l'art.

Ce défaut eſt encore plus révoltant dans la poſition où ſe trouve Palmire, lorſque Séide s'éloigne d'elle pour aller poignarder le vieux Zopire. Non ſeulement cette jeune fille, cette tendre Amante, ſe montre inſenſible à ce meurtre abominable, elle entend les cris plaintifs du vieillard, & ne court point arrêter le bras de ſon Amant ; pendant cette ſcène d'horreur, elle s'amuſe encore à faire ces froides réflexions :

Si le Ciel veut un meurtre, eſt-ce à moi d'en juger?
Eſt-ce à moi de m'en plaindre & de l'interroger ?
J'obéis

J'obéis. D'où vient donc que le remords m'accable ?
Ah ! quel cœur fait jamais s'il eſt juſte ou coupable ?
Je me trompe, ou les coups ſont portés cette fois.

C'eſt outrager la Nature & la vérité, que de prêter une inſenſibilité morne & tranquille, dans une ſituation ſi affreuſe, à une fille d'un âge ſi tendre & d'un caractère ſi doux.

Jocaſte au moins n'eſt que ridicule, quand elle paſſe le temps à s'entretenir de ſes vieilles amours, tandis que la peſte déſole ſes Etats, tandis qu'on recherche le meurtrier de ſon premier mari. On ſent bien que ce n'eſt pas là le moment, ni l'occaſion de diſcuter ſi elle peut avouer encore une paſſion que trente ans de mariage ont dû étouffer.

Quoi que faſſe un grand cœur où la vertu domine,
On ne ſe cache point ces ſecrets mouvemens,
De la Nature en nous indomptables enfans :
Dans les replis de l'ame ils viennent nous ſurprendre ;
Ces feux qu'on croit éteints renaiſſent de leur cendre,
Et la vertu ſévère, en de ſi durs combats,
Réſiſte aux paſſions & ne les détruit pas.

Il y a d'autres exemples d'une diſconvenance moins choquante dans les ſentimens, & qu'il faut pourtant éviter quand on veut

peindre fidèlement la Nature. Il n'eſt pas naturel que le vieux Zopire, s'entretenant de Mahomet avec Palmire, lui diſe galamment :

Ah ! qui que vous ſoyez, il n'eſt point né peut-être
Pour être votre époux, encor moins votre Maître ;
Et vous ſemblez d'un ſang fait pour donner des loix
A l'Arabe inſolent qui marche égal aux Rois.

Qu'un jeune homme, qu'un Amant tienne ce langage, il ſera dans la vérité, parce que l'amour élève toujours ſon objet, & qu'il échauffe l'imagination des plus flatteuſes eſpérances : mais un vieillard, animé du pur ſentiment de la bienfaiſance, à quel propos va-t-il dire à une jeune Eſclave, qu'il a priſe dans le camp de Mahomet, qu'elle ſemble née pour donner des loix à ce Conquérant ? C'eſt moins Zopire qui parle conformément à la ſituation, que le Poëte qui ſait, par l'arrangement de ſon plan, que Palmire eſt fille de Zopire.

Voltaire, plus curieux de briller qu'attentif à ſaiſir des couleurs vraies, s'égare quelquefois d'une étrange manière ; non ſeulement ſes Acteurs ont des ſentimens faux

par rapport à leur caractère, mais faux en eux-mêmes. Ce double défaut eſt le pire de tous. A la ſeconde ſcène du cinquième Acte de *Mérope*, Polifonte voulant adopter Egiſte, lui fait ce raiſonnement :

Si dans un rang obſcur le deſtin t'a fait naître,
Conforme à ton état, ſois humble avec ton Maître.
Si le haſard heureux t'a fait naître d'un Roi,
Rends-toi digne de l'être en ſervant près de moi.

Quoique Tyran, Polifonte auroit intérêt de parler un peu plus raiſonnablement. Si Egiſte eſt né dans un rang obſcur, Polifonte doit le punir de ſa fourberie, & ne point lui propoſer de l'adopter. Si Egiſte eſt né Roi, il eſt abſurde de lui dire qu'il ſe rendra digne de l'être en ſervant un Uſurpateur. Racine a employé, dans *Athalie*, un dilemme bien plus juſte que celui-là. C'eſt Mathan qui veut convaincre la Reine de la néceſſité de faire périr l'enfant dont elle eſt menacée.

A d'illuſtres parens s'il doit ſon origine,
La ſplendeur de ſon ſang doit hâter ſa ruine ;
Dans le vulgaire obſcur ſi le ſort l'a placé,
Qu'importe qu'au haſard un ſang vil ſoit verſé !

Mathan raiſonne en ſcélérat ; mais d'après ſon caractère, il raiſonne conſéquemment, & l'on ne peut lui répondre qu'en lui reprochant ſa barbarie, comme fait le vertueux Abner ; au lieu qu'Egiſte pouvoit convaincre Polifonte d'abſurdité, ce qu'il ne fait point.

Un beau ſentiment, ainſi qu'une belle penſée, perd tout ſon prix quand il eſt déplacé ; les derniers vers de *Sémiramis* en ſont une preuve :

Par ce terrible exemple, apprenez tous du moins
Que les crimes ſecrets ont les Dieux pour témoins.
Plus le coupable eſt grand, plus grand eſt le ſupplice.
Rois, tremblez ſur le trône, & craignez leur juſtice.

Voltaire s'eſt beaucoup félicité dans ſa Préface d'avoir terminé ſa Tragédie par une morale importante, qui eſt le réſultat de la Pièce, & il en parle d'une manière à faire croire qu'il eſt l'Inventeur parmi nous de cette ſorte de beauté. Il ſavoit bien pourtant que l'Auteur d'*Athalie* lui en avoit laiſſé l'exemple :

Par cette fin terrible & due à ſes forfaits,
Apprenez, Roi des Juifs, & n'oubliez jamais

Que les Rois dans le Ciel ont un Juge sévère,
L'innocence un vengeur, & l'orphelin un père.

Observez comment les deux Poëtes ont placé cette morale. Il semble que le Grand-Mage Oroës la débite aux Spectateurs comme ces Valets de Comédie, qui s'adressent au Parterre pour mendier quelques applaudissemens. Sémiramis est morte ; Ninias est presque mourant, ou veut mourir ; les autres sont occupés autour de la mère & du fils. C'est bien là le temps de venir déclamer quatre vers moraux, dont le troisième est une maxime de Rhéteur. Le goût de Racine le guide autrement. Joad est délivré d'Athalie ; il reste avec le jeune Joas, qu'il a reconnu pour son Roi ; il lui adresse une leçon importante, tournée en sentimens, qui est bien le résultat moral de la Tragédie, mais qui n'a point l'air d'une morale, & dont l'emphase & l'affectation sentencieuse sont bannies avec soin.

Cette affectation de sentences & de sentimens philosophiques, qui, dans ce siècle, s'est emparée de la Tragédie, mérite bien un

article à part. Un défaut ſi réel a pris tant d'autorité ſur la Scène, qu'il eſt parvenu à ſe faire regarder comme une beauté du premier ordre; les plus grands applaudiſſemens lui ſont accordés : on cite aujourd'hui les vers en maximes, comme on citoit autrefois les traits ſublimes & paſſionnés. On en eſt venu au point d'établir ce défaut en précepte, & d'en faire une loi. On a déclaré que les ſentences étoient le langage le plus naturel à l'homme; que dans l'ivreſſe même des paſſions, il ne pouvoit pas ſe défendre de débiter les grandes leçons de la morale, & que tout Héros tragique, Princes & Princeſſes, animés de fureur ou de tendreſſe, de haine ou d'amour, étoient néceſſairement Philoſophes. A ces beaux raiſonnemens on a voulu joindre des autorités; on ne s'eſt pas trop appuyé de Sénèque, décrié depuis ſi long-temps par cette même affectation; mais on a allégué l'exemple d'Euripide, qui en effet l'a pouſſée beaucoup trop loin, en qui on ne l'a jamais applaudie, mais ſeulement excuſée, en faveur d'un ſi grand nombre de beautés de tout genre & de toute eſpèce. Pour ſe déſabuſer,

ſi l'on avoit été de bonne foi, il ſuffiſoit d'examiner à quels endroits de ce Poëte Grec les meilleurs Critiques avoient accordé leur admiration, & s'ils ont cité comme des modèles ſes placards philoſophiques. Une règle encore plus sûre, étoit de conſidérer comment Racine avoit imité Euripide : a t-il jamais fait uſage de ces tirades doctorales, dont le Diſciple des Sophiſtes a parſemé ſes Tragédies ? Mais on ne ſe ſoucioit pas de revenir d'une erreur applaudie; on étoit trop intéreſſé à la défendre, puiſqu'elle procure des ſuccès faciles, & l'on a juſtifié Voltaire par Euripide, afin que l'exemple de Voltaire fût une loi infaillible en faveur de ſes Ecoliers dramatiques.

Tous les Sophiſmes dont on a étayé cette nouvelle doctrine, ne peuvent tenir contre la force du ſentiment. Que chacun intérieurement ſe conſulte ſoi-même, & qu'il nous diſe, ſi dans la chaleur de l'émotion, dans un tranſport paſſionné, il ſe ſent diſpoſé au raiſonnement & au ton ſentencieux. Quand le cœur eſt vraiment touché, ſoit par la pitié, ſoit par la tendreſſe, ſoit par l'affliction, eſt-

il poſſible de généraliſer ſes idées, & de les détacher de l'affection qui nous domine ? Au contraire, toutes nos penſées ſe rapportent à cette émotion intérieure ; tout nous rappelle à nous. Une perſonne qui aura été malheureuſe & qui ſecourt des malheureux, ne dira point comme Zaïre :

Qui ne ſait compatir aux maux qu'on a ſoufferts ?

car il ſemble qu'elle réfléchit ſur la compaſſion d'un autre plutôt qu'elle n'exprime la ſienne. Le retour qu'elle fait ſur elle ne peut pas en même temps la faire ſortir hors d'elle-même, pour voir en général ce qu'elle ſent particulièrement ; mais elle dira comme Didon :

Mes malheurs m'ont appris à plaindre l'infortune.

L'indifférence calme & tranquille réduit en maximes les penſées du cœur, que la paſſion exhale en ſentimens. Ainſi, plus un Poëte tragique débite de maximes, plus il prouve qu'il n'a pas ſu ſe pénétrer de la ſituation de ſes Acteurs, & qu'au lieu de ſe mettre à leur place, de ſentir, de ſe paſſionner comme eux, il eſt reſté froid & indifférent, & leur

a prêté le langage d'un tiers, qui raiſonne des paſſions ſans en être affecté. Il eſt donc certain que le goût des ſentences vient d'un défaut de génie & d'enthouſiaſme. Ce mauvais goût augmente à meſure que le génie diminue. Auſſi les Succeſſeurs de Voltaire l'ont-ils porté beaucoup plus loin que leur modèle, & à un tel excès, que les Drames ne ſont preſque plus aujourd'hui que des diſſertations.

Ce n'eſt pas que nous voulions rejeter abſolument les maximes de la Tragédie. Les Perſonnages n'y ſont pas toujours paſſionnés; dans une ſituation tranquille, un ſentiment peut prendre le tour d'une ſentence, pourvu qu'elle n'ait rien de précieux ni d'affecté. Agrippine, raiſonnant avec ſa Confidente, dira naturellement:

Toujours la tyrannie a d'heureuſes prémices.

Mais dans la chaleur de ſes entretiens avec Néron, dans ſes plaintes, dans ſes reproches, dans ſes imprécations, il ne lui échappe pas une ſeule maxime. Tout eſt direct & perſonnel, nulle idée générale & détachée. Elle ne dit point: *Qu'il eſt malheureux que*

les ſoins d'une mère la rendent importune ! Elle ſe garde bien de détourner ainſi l'attention qu'elle veut attirer ſur elle ſeule.

Que je ſuis malheureuſe ! & par quelle infortune
Faut-il que tous mes ſoins me rendent importune !

Une femme au déſeſpoir, une mère déſolée, qui a pris la vie en haine, ne s'arrange point pour ſe perſuader par une ſentence qu'elle doit mourir ; elle rejettera ſur-tout le ton d'emphaſe & d'apprêt qui domine dans ces vers de *Mérope :*

Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'eſpoir,
La vie eſt un opprobre & la mort un devoir.

L'abattement ne lui permettra pas un pareil langage ; il lui échappera ce cri de la Nature, trop foible contre l'excès de la douleur :

Mourons ; de tant de maux qu'un trépas me délivre !

Si elle ajoute une réflexion, ce ſera encore un ſentiment de l'ame, qui ſe raſſure contre l'horreur de la mort par le dégoût de la vie :

Eſt-ce un malheur ſi grand que de ceſſer de vivre ?

Le ton ſentencieux devient fort naturel

quand un perſonnage craint de s'expliquer ouvertement, ſoit qu'une accuſation injuſte l'oblige à faire ſon éloge, ſoit qu'une ſituation délicate l'empêche de mettre au jour tous les ſentimens de ſon cœur. Alors il aura recours à des idées générales & indirectes, dont il laiſſe aux autres le ſoin de lui faire l'application. Telle eſt la ſituation d'Hippolyte, qui ne veut point découvrir à ſon père le crime de Phédre, & qui veut pourtant ſe juſtifier lui-même. Auſſi eſt-ce là le ſeul endroit de toutes les Tragédies de Racine où ce Poëte ait accumulé les maximes. Cette accumulation même peint l'embarras d'Hippolyte, qui craint de laiſſer échapper ſon fatal ſecret, & la réſerve d'un jeune homme vertueux, accuſé d'un forfait abominable par un père qu'il reſpecte; il rougit d'avoir à ſe défendre perſonnellement d'un crime qui lui eſt ſi étranger: il ſe bornera donc d'abord à une défenſe générale, puiſque les choſes dont il parle n'ont point un rapport direct avec lui-même.

Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.
Quiconque a pu franchir les bornes légitimes,

Peut violer enfin les droits les plus ſacrés.
Ainſi que la vertu, le crime a ſes degrés;
Et jamais on n'a vu la timide innocence
Paſſer ſubitement à l'extrême licence.
Un jour ſeul ne fait point d'un mortel vertueux
Un perfide aſſaſſin, un lâche inceſtueux.

Une femme adultère & parricide, mais accablée de honte & de remords, ſi elle ſe trouve avec le complice de ſes crimes, ſi elle veut lui ôter l'eſpérance qu'il en avoit conçue, évitera, tant qu'il lui ſera poſſible, l'humiliation de parler d'elle-même; elle ſe rejettera ſur des penſées générales, mais relatives à ſa ſituation; & un certain orgueil ne l'abandonnera point juſque dans l'aveu de ſes fautes & de ſon repentir. C'eſt dans une occaſion ſemblable que Voltaire a mis heureuſement en uſage ſon talent pour les maximes, en faiſant parler ainſi Sémiramis au ſcélérat Aſſur :

Croyez-moi; les remords, à vos yeux mépriſables,
Sont la ſeule vertu qui reſte à des coupables.
Je vous parois timide & foible; déſormais
Connoiſſez la foibleſſe; elle eſt dans les forfaits.
Cette crainte n'eſt pas honteuſe au diadême;
Elle convient aux Rois, & ſur-tout à vous-même :

Et je vous apprendrai qu'on peut, ſans s'avilir,
S'abaiſſer ſous les Dieux, les craindre & les ſervir.

Les ſentences ne ſont point encore déplacées dans la bouche d'un Acteur qu'on nous repréſente méchant par ſyſtème, & tranquille dans le crime. Il eſt vrai qu'un pareil perſonnage n'eſt guère tragique, puiſqu'il eſt ſans paſſion, & qu'il ne peut émouvoir en nous que le ſentiment de l'indignation ; mais ordinairement ces ſortes de rôles ne ſont qu'épiſodiques, & font reſſortir de plus beaux caractères par l'art des contraſtes. Que leurs diſcours ſoient parſemés de maximes, qui ſont le réſultat de leurs noirs ſentimens, combinés depuis long-temps, & réduits en principes, on ne doit point y trouver à redire ; en effet, rien de plus ſentencieux qu'un homme méchant & froid, incapable d'aucun élan de l'ame, & qui ne peut tirer aucun ſentiment de ſon cœur endurci. Tel eſt Photin, dans *la Mort de Pompée*, lorſqu'il débite ces lâches principes de deſpotiſme, dignes du Tyran qui le conſulte :

Quand on veut ſoutenir ceux que le ſort accable,
A force d'être juſte, on eſt ſouvent coupable ;

Et la fidélité qu'on garde imprudemment,
Après un peu d'éclat, traîne un long châtiment....
La juſtice n'eſt pas une vertu d'Etat.
Le choix des actions, ou mauvaiſes ou bonnes,
Ne fait qu'anéantir la force des couronnes.
Le droit des Rois conſiſte à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.
Quand on craint d'être injuſte on a toujours à craindre;
Et qui veut tout pouvoir, doit oſer tout enfreindre.

Un méchant hypocrite & fourbe, s'il veut affecter des ſentimens d'honneur & de vertu, aura beau ſe déguiſer, il ne s'exprimera point comme un homme vertueux; ſes diſcours ne ſeront point animés de cette chaleur naturelle & de cet épanchement du cœur qui ſe fait d'abord ſentir. Dans cet état de gêne & de contrainte, il ne trouvera point de beaux ſentimens, mais de belles ſentences: j'oſe aſſurer que cette règle, puiſée dans la Nature, eſt infaillible pour reconnoître ces hypocrites de vertu dont la ſociété eſt infectée, & qui ont toute leur ſenſibilité en jargon & en maximes. C'eſt ainſi que le *Catilina* de Crébillon, voulant feindre l'amour de la Patrie, ne s'exprime pas avec l'enthouſiaſme d'un vrai Romain, mais avec

la réſerve & la gravité d'un impoſteur :

A combien de déſirs il faut que l'on s'arrache,
Si l'on veut conſerver une vertu ſans tache !
L'outrage n'eſt ſuivi d'aucun reſſentiment,
Dès que le bien public s'oppoſe au châtiment.
Ses intérêts ſacrés ſont notre loi ſuprême ;
Et s'immoler pour eux, c'eſt vivre pour ſoi-même.

Hors de ces circonſtances, & de quelques autres ſemblables, le ton ſentencieux eſt le défaut le plus oppoſé au but de la Tragédie, qui vit de paſſions & de ſentimens, qui doit émouvoir & non différter. Notre émotion eſt toujours contrariée par cet étalage de maximes qu'on prête à des Acteurs, dont la diſpoſition naturelle n'eſt pas d'endoctriner les Spectateurs. Quand un Poëte eſt dominé par ce mauvais goût, qui eſt le fruit d'un amour-propre mal entendu, & d'une envie déréglée de faire briller ſon eſprit, il lui arrive preſque toujours de ſaiſir les occaſions les moins favorables pour afficher cette prétention philoſophique : il ne conſultera ni l'âge, ni le caractère, ni la ſituation du perſonnage, & placera ſes tirades doctorales, en dépit de la Nature & de la raiſon. Qu'un vieillard, inſ-

truit par l'expérience, & accoutumé à réfléchir, s'exprime gravement, & mêle ſouvent des ſentences dans ſes diſcours, rien de plus convenable & de plus naturel ; c'eſt même un précepte de l'art qu'il ne faut pas négliger : mais qu'Egiſte, âgé de ſeize ou dix-ſept ans, prenne le ton d'un vieillard pour nous dire :

Dieux ! que plus on eſt grand, plus vos coups ſont à craindre !
Errant, abandonné, je ſuis le moins à plaindre.
Tout homme a ſes malheurs.

on ne reconnoît plus la Nature. Que Mérope, au fort de ſon affliction & de ſa douleur, eſſuie ſes larmes pour nous adreſſer ſérieuſement cette réflexion générale :

Et le vil intérêt, cet arbitre du ſort,
Vend toujours le plus foible aux crimes du plus fort.

l'affectation eſt encore plus remarquable.

Sémiramis, en proie aux remords, a craint, dit-elle, de conſulter le Mage de Babylone, & d'*avilir devant lui la majeſté du trône.* Mais elle a fait conſulter l'Oracle de Jupiter aux Sables de Libye ; & elle ajoute :

Comme

Comme ſi, loin de nous, le Dieu de l'Univers
N'eût mis la vérité qu'au fond de ces déſerts.

Cette réflexion détachée eſt contradictoire avec ce retour de piété que lui inſpirent ſes remords, & même avec ce qu'elle vient de dire ; puiſque c'eſt par orgueil qu'elle ne s'eſt pas adreſſée à l'Oracle de Babylone, & non point parce qu'elle croyoit que l'Oracle d'Ammon fût plus véridique.

Qu'y a-t-il de plus déplacé que cette autre penſée dans la bouche d'Arons, Ambaſſadeur d'un Tyran, & chef d'un complot contre la liberté de Rome ?

Crois-moi, la liberté que tout mortel adore,
Donne à l'homme un courage, inſpire une grandeur,
Qu'il n'eût jamais trouvés dans le fond de ſon cœur.

Une mère, à qui ſon époux arrache ſon enfant pour l'immoler, ira-t-elle dire à cet époux ce qu'Idamé dit à Zamti ?

Hélas ! Grands & Petits, & Sujets & Monarques,
Diſtingués un moment par de frivoles marques,
Egaux par la Nature, égaux par le malheur,
Tout mortel eſt chargé de ſa propre douleur.
Sa peine lui ſuffit, & dans ce grand naufrage,
Raſſembler nos débris, voilà notre partage.

Qui croiroit jamais qu'Oreſte, à qui ſon ami conſeille de ne point ſe faire reconnoître à ſa ſœur, au lieu de ſe plaindre ſimplement de ne pouvoir ſe livrer aux doux mouvemens de la Nature, pût s'aviſer de déclamer cette tirade ?

O Juſtice éternelle ! abîme impénétrable !
Ne diſtinguez-vous point le foible & le coupable ;
Le mortel qui s'égare, ou qui brave vos loix,
Qui trahit la Nature, ou qui cède à ſa voix ?
N'importe, eſt-ce à l'Eſclave à condamner ſon Maître ?
Le Ciel ne nous doit rien quand il nous donne l'être.

Pilade n'eſt pas moins ſentencieux que ſon ami. Voici le ton octogénaire que Voltaire lui fait prendre pour conſoler Electre :

Les arrêts du Deſtin trompent ſouvent notre ame ;
Il conduit les mortels, il dirige leurs pas,
Par des chemins ſecrets qu'ils ne connoiſſent pas :
Il plonge dans l'abîme, & bientôt en retire ;
Il accable de fers, il élève à l'Empire ;
Il fait trouver la vie au milieu des tombeaux.

Que dira-t-on ſur-tout de ce jargon raiſonneur & recherché avec lequel un Amant furieux ſe plaint de ſa Maîtreſſe, dans *Adélaïde du Gueſclin ?*

Je vous rends trop juſtice ; & ces ſéductions,
Qui vont au fond des cœurs chercher nos paſſions,
L'eſpoir qu'on donne à peine, afin qu'on le ſaiſiſſe,
Ce poiſon préparé des mains de l'artifice,
Sont les effets d'un charme auſſi trompeur que vain,
Que l'œil de la raiſon regarde avec dédain.

Si jamais un Chevalier François exprima ainſi ſon amour & ſa jalouſie dans le ſiècle de Pepin, c'eſt un prodige difficile à perſuader. Fontenelle, feignant d'être amoureux, auroit pu tenir ce langage.

On a repris, dans Jocaſte, ces deux vers, qui ſentent un peu trop le Philoſophe décidé :

Nos Prêtres ne ſont pas ce qu'un vain Peuple penſe ;
Notre crédulité fait toute leur ſcience.

Je ne trouve pas ce trait ſi répréhenſible, parce qu'il peut naturellement lui être arraché par le dépit & la douleur d'avoir ſacrifié ſon fils à ſa crédulité pour les Prêtres & les Oracles. Cette vivacité eſt permiſe à la paſſion. Ce qui me paroît vraiment condamnable, c'eſt la diſſertation qui précède & qui refroidit ces vers. Dès que le raiſonnement s'en mêle,

on ne voit plus une mère désolée d'avoir trahi la Nature pour la superstition, mais une femme qui affecte de faire l'esprit-fort. Telle est l'idée que nous donne cette déclamation contre les Prêtres, au moment que Jocaste va reconnoître dans Œdipe le meurtrier de son premier mari :

Pensez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiseaux la vérité dépende ?
Que sous un fer sacré des taureaux gémissans
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçans,
Et que de leurs festons ces victimes ornées,
Des humains dans leurs flancs portent les destinées ?
Non, non, chercher ainsi l'obscure vérité,
C'est usurper les droits de la Divinité.

Tout a l'humeur gasconne en un Auteur Gascon. Un simple Confident d'Œdipe fait aussi le Philosophe aux dépens des Prêtres & des Oracles:

Ces Dieux, dont le Pontife a promis le secours,
Dans leurs temples, Seigneur, n'habitent pas toujours;
On ne voit point leur bras si prodigue en miracles;
Ces autres, ces trépieds, qui rendent leurs oracles,
Ces organes d'airain que nos mains ont formés,
Toujours d'un souffle pur ne sont pas animés.

Ne nous endormons point ſur la foi de leurs Prêtres ;
Au pied du ſanctuaire il eſt ſouvent des traîtres,
Qui, nous aſſervilſant ſous un pouvoir ſacré,
Font parler les Deſtins, les font taire à leur gré.

Ces beaux propos ſont d'autant moins à propos de la part d'un homme vulgaire, que le fléau dont Thèbes eſt déſolée, eſt plus terrible & plus preſſant, que la colère des Dieux eſt plus manifeſte, & que le Grand Prêtre n'a aucun intérêt de tromper ni Œdipe ni le Peuple. Au reſte, le Grand Corneille avoit employé à peu près les mêmes idées d'une manière plus vive & plus naturelle dans *Pſyché* ; c'eſt un Prince amoureux de cette belle Princeſſe, qui veut la raſſurer contre la réponſe d'un Oracle qui ſemble la condamner à la mort. Cet Amant a pour excuſe ſa généroſité & ſa paſſion.

Peut-être qu'un rival a dicté cet Oracle ;
Que l'or a fait parler celui qui l'a rendu.
Ce ne ſeroit pas un miracle
Que pour un Dieu muet un homme eût répondu ;
Et dans tous les climats il n'eſt que trop d'exemples
Qu'il eſt, ainſi qu'ailleurs, des méchans dans les temples.

Ce mauvais goût, qui a fait ſi ſouvent

ſacrifier à Voltaire le ton de la Nature & de la vérité, au déſir d'afficher l'eſprit philoſophique, eſt d'une affectation encore plus ſenſible & plus déplacée dans ce diſcours de la tendre Zaïre, qu'on ne peut rappeler trop de fois aux jeunes Auteurs, pour les préſerver d'une manie capable de faire tomber un homme d'eſprit dans un excès auſſi ridicule.

Je le vois trop : les ſoins qu'on prend de notre enfance
Forment nos ſentimens, nos mœurs, notre créance.
J'euſſe été, près du Gange, eſclave des faux Dieux,
Chrétienne dans Paris, Muſulmane en ces lieux.
L'inſtruction fait tout ; & la main de nos pères
Grave en nos foibles cœurs ces premiers caractères,
Que l'exemple & le temps nous viennent retracer,
Et que peut-être en nous Dieu ſeul peut effacer.

Il eſt bien étrange que la jeune Zaïre, élevée, dès ſon enfance, dans un ſérail, & dans une Religion qui ne permet pas de s'inſtruire, ſoit devenue ſi ſavante parmi des Muets, des Eunuques & des Eſclaves. On tombe de ſon haut, quand on voit une jeune perſonne, qui ne reſpire que l'amour, étaler cette érudition philoſophique & ces graves maximes ſur la Loi naturelle. C'eſt bien le cas de dire :

Le maſque tombe, l'Auteur reſte,
Et le Héros s'évanouit.

Nous ne pouvions donner moins d'étendue à nos obſervations ſur un défaut ſi accrédité par Voltaire, & dont ſes Imitateurs ont même oſé faire l'apologie. Nous ſommes trop juſtes néanmoins pour ne pas convenir que, parmi ces tirades & ces maximes, prodiguées avec trop d'affectation & d'emphaſe, on ne voie briller ſouvent de très-belles ſentences, qui relèvent quelquefois la force des ſentimens & des caractères, & ſont d'autant plus d'effet qu'elles ſont plus courtes & amenées naturellement par la ſituation. Telles ſont entre autres celles-ci, qui ſe gravent aiſément dans la mémoire, & qui rappellent de grandes vérités :

Ce n'eſt pas aux Tyrans à ſentir la Nature.
Le Ciel donne ſouvent des Rois dans ſa vengeance.
L'amitié d'un grand Homme eſt un bienfait des Dieux.
Qui naquit dans la pourpre en eſt rarement digne;
Et le vrai Dieu, mon fils, eſt un Dieu qui pardonne.
Le premier qui fut Roi fut un Soldat heureux.
Il eſt de ces eſprits favoriſés des Cieux,
Qui ſont tout par eux-mêmes & rien par leurs aïeux, &c.

Ces grandes beautés doivent compenſer

de grands défauts ; mais elles ne doivent pas leur ſervir d'autorité.

En évitant toutes les fautes dont nous venons de parler, on aura beaucoup fait pour ſe mettre à l'abri du blâme, & l'on n'aura rien fait encore pour exciter l'admiration & le plaiſir propre à la Tragédie. Cependant il n'eſt peut-être pas ſi utile de dire ce qu'il faut faire, que de montrer ce qu'on doit éviter, ſur-tout lorſqu'il s'agit de l'expreſſion des ſentimens, qui dépend abſolument du génie. Le Poëte doué de cette qualité, trouvera de lui-même tout ce que ſon ſujet renferme de beau en ce genre, & celui qui en eſt privé ne ſaura pas l'appercevoir, malgré tous les conſeils & les inſtructions de la critique ; mais le génie s'égare, & il a beſoin d'être averti par le goût des écueils où il peut échouer. Deſpréaux ne donna pas du génie à Racine ; il éclaira ſeulement l'Auteur d'Alexandre ſur ſes fautes, & cet Auteur fit *Andromaque*. Qui doute qu'un pareil Cenſeur n'eût été fort utile à Voltaire, s'il eût voulu l'écouter ? Ce Cenſeur ne lui auroit pas fait trouver ſans doute une perfection qui n'étoit pas relative au ca-

ractère de ſon eſprit ; mais en lui faiſant effacer de ſes Pièces tout ce qui choque la vérité, le bon ſens & la Nature, un Poëte ſi facile & ſi brillant auroit du moins remplacé tout ce qu'il a de défectueux, par des beautés propres à ſon talent ; & la ſorte de perfection à laquelle il pouvoit atteindre, auroit ſauvé ſes Ouvrages d'une réputation équivoque.

Si un homme de génie n'a pas beſoin qu'on lui diſe : Donnez à vos Héros tragiques des ſentimens nobles, élevés, ſublimes, tendres, touchans, pathétiques, & toujours naturels ; & ſi c'eſt bien en vain qu'on le diroit à un homme d'un génie médiocre, on peut dire au moins à l'un & à l'autre : Etudiez dans l'Hiſtoire la manière dont vous devez faire agir, penſer, ſentir & parler les Perſonnages fameux & dignes de la ſcène. L'Hiſtoire ne vous donnera pas l'idée de ce beau poétique auquel vous vous propoſez d'atteindre ; mais de cette convenance & de cette vérité, ſans leſquelles rien n'eſt beau, & qui ſervent de baſe à une imitation plus parfaite. Elle vous apprendra comment telles actions, tels ſen-

timens réſultent d'un caractère plutôt que d'un autre ; comment, dans toute ſorte d'occaſions, les caractères divers ont des principes différens de conduite, & quelles ſont les nuances infinies que la Nature & l'éducation ont miſes, non ſeulement entre les hommes, mais entre les grands Hommes. Elle vous accoutumera à ſaiſir les traits particuliers qui diſtinguent Céſar d'Alexandre, Annibal de Mithridate, &c. & à fixer, pour ainſi dire, dans votre imagination, la phyſionomie caractériſtique de chacun d'eux. Une lecture aſſidue de l'Hiſtoire élèvera votre eſprit à la hauteur de vos Perſonnages, dans certaines ſituations où l'imagination ſeule ne pourroit jamais vous mettre à leur place pour vous pénétrer de leurs idées & de leurs ſentimens.

C'eſt dans cette ſource que le Grand Corneille a puiſé ſes couleurs principales, & cette reſſemblance embellie qu'il a donnée à ſes Héros Romains. Racine, comme nous l'avons déjà dit, n'a rien négligé de ce que l'Hiſtoire pouvoit lui fournir de relatif à ſes ſujets ; & le principal mérite de leurs Ouvrages eſt ce

grand air de vérité qui règne dans leurs fictions. Si Voltaire a beaucoup profité de l'Hiſtoire, c'eſt d'une manière différente ; les Perſonnages qu'il en a empruntés ſont rarement peints des traits qui leur ſont propres & qui les caractériſent ; mais il a ſu tranſporter à quelques-uns de ſes Héros des traits de caractère & des ſentimens qui appartenoient à d'autres Perſonnages. Cette méthode eſt ingénieuſe & très-utile ; elle donne à l'eſprit une heureuſe fécondité, & repand ſur un Ouvrage des ornemens étrangers, qui ſuppléent du moins à ceux qu'on n'a pas ſu tirer du fonds même de ſon ſujet. Cependant cette méthode a ſes inconvéniens, que Voltaire n'a pas toujours évités. Les jeunes Poëtes qui voudront en faire uſage, doivent prendre garde de ne pas prêter à leurs Acteurs les ſentimens d'un perſonnage très-connu, ou dont le caractère étoit trop différent de celui qu'ils ont voulu peindre. Par exemple, ces paroles de Louis XII ſont célèbres : *Un Roi de France ne venge point les injures d'un Duc d'Orléans.* Ce ſentiment, qui témoigne autant de bonté que de généroſité & de grandeur d'ame,

pouvoit-il convenir à un Tartare farouche, à un Conquérant barbare comme Gengis-Kan?

Ne craignez rien pour vous : votre Empereur oublie
Les affronts qu'en ces lieux eſſuya Témugin.

Le mot de la Maréchale d'Ancre, qui, accuſée d'avoir uſé de ſortilége pour ſéduire l'eſprit de la Reine, répondit que tout le ſortilége qu'elle avoit employé, étoit *le pouvoir que les ames fortes ont ſur les ames foibles*; ce mot, dis-je, eſt beaucoup mieux placé dans la bouche de Mahomet. Quel droit as-tu reçu, lui dit Zopire, pour être Prophète & Légiſlateur? Mahomet lui répond :

Le droit qu'un eſprit vaſte & ferme en ſes deſſeins
A ſur l'eſprit groſſier des vulgaires humains.

Le trait pouvoit être plus vif, mais il eſt naturel. Il eſt encore très-naturel d'appliquer à Brutus ce ſentiment de Curius, qui étoit celui des premiers Romains :

Au deſſus des tréſors que ſans peine ils vous cèdent,
Leur gloire eſt de dompter les Rois qui les poſſèdent.

La convenance n'eſt pas bleſſée quand Mariamne dit à Salome, ſon ennemie, ce que

Diane de Poitiers répondit auſſi en pareille occaſion :

Je puis vous pardonner, mais je ne puis vous croire.

Mais je ne ſais ſi les dernières paroles de Guſman, pardonnant à Zamore, ſont auſſi heureuſement empruntées de l'Hiſtoire. Voici le fait que Voltaire avoit en vue, & qu'on ſera charmé d'entendre raconter à Montaigne.

» Durant nos premiers troubles au ſiége de » Rouen, le Duc de Guiſe ayant été averti » par la Reine, mère du Roi, d'une entre- » priſe qu'on faiſoit ſur ſa vie, & inſtruit par- » ticulièrement par ſes Lettres de celui qui la » devoit conduire à chef, qui étoit un Gen- » tilhomme Angevin, ou Manceau, fré- » quentant lors ordinairement pour cet effet » la maiſon de ce Prince, il ne communiqua » à perſonne cet avertiſſement; mais ſe pro- » menant le lendemain au Mont Sainte-Ca- » therine, d'où ſe faiſoit notre batterie de » Rouen, ayant à ſes côtés Jacques Amyot, » Grand Aumônier de France, & un autre » Evêque, il apperçut ce Gentilhomme qui

» lui avoit été remarqué, & le fit appeler. » Comme il fut en sa présence, il lui dit » ainsi, le voyant déjà pâlir & frémir des » alarmes de sa conscience : Monsieur, vous » vous doutez bien de ce que je vous veux, & » votre visage le montre. Vous n'avez rien à » me cacher ; car je suis instruit de votre » affaire si avant, que vous ne feriez qu'em- » pirer votre marché, d'essayer à le couvrir. » Vous savez bien telle chose & telle autre, » qui étoient les tenans & aboutissans des » plus secretes pièces de cette menée ; ne » faillez, sur votre vie, à me confesser la » vérité de tout ce dessein. Quand ce pauvre » homme se trouva pris & convaincu, car le » tout avoit été découvert à la Reine par l'un » des complices, il n'eut qu'à joindre les » mains & requérir la grace & miséricorde » de ce Prince, aux pieds duquel il se voulut » jeter ; mais il l'en garda, suivant ainsi son » propos : Venez-çà ; vous ai-je autrefois » fait déplaisir ? ai je offensé quelqu'un des » vôtres par haine particulière ? il n'y a pas » trois semaines que je vous connois ; quelle » raison vous a pu mouvoir à entreprendre ma

» mort ? Le Gentilhomme répondit à cela » d'une voix tremblante, que ce n'étoit aucune occaſion particulière qu'il en eût ; » mais l'intérêt de la cauſe générale de ſon » parti, & qu'aucuns lui avoient perſuadé que » ce ſeroit une exécution pleine de piété d'extirper, en quelque manière que ce fût, un » ſi puiſſant ennemi de leur Religion. Or, » ſuivit ce Prince, *je vous veux montrer* » *combien la Religion que je tiens eſt plus* » *douce que celle de quoi vous faites profeſſion.* » *La vôtre vous a conſeillé de me tuer,* » *n'ayant reçu de moi aucune offenſe, & la* » *mienne me commande que je vous pardonne,* » *tout convaincu que vous êtes de m'avoir* » *voulu tuer ſans raiſon* «.

Ce ſentiment eſt très-beau, & Voltaire n'a eu que la peine de le mettre en vers.

Des Dieux que nous ſervons connois la différence :
Les tiens t'ont commandé le meurtre & la vengeance ;
Et le mien, quand ton bras vient de m'aſſaſſiner,
M'ordonne de te plaindre & de te pardonner.

Quelque généreux que ſoit le pardon de Guſman, le caractère que le Poëte lui a donné, ôte à ces paroles une grande partie de

la force & de la vérité qu'elles avoient dans la bouche du Duc de Guiſe. Si Guſman n'avoit pas exercé tant de cruautes envers Zamore, ce ſentiment ſeroit plus noble & plus juſte ; il faudroit qu'on ne pût pas répondre à ce Guſman : *Etoit-ce ton Dieu qui t'avoit commandé tes crimes ?* D'ailleurs ce n'eſt point ſa Religion ni ſes Dieux qui arment Zamore, c'eſt l'amour, c'eſt la vengeance. C'eſt un ennemi qui tue ſon ennemi & ſon rival, lequel a ravagé ſon pays, lui a fait ſouffrir les tortures les plus cruelles, & lui a ravi ſa Maîtreſſe. La différence de Religion n'entre pour rien dans ce meurtre, & l'application des ſentimens de Guiſe n'eſt convenable ni à la ſituation ni au caractère de Guſman.

CHAPITRE

CHAPITRE VI.

Des Paſſions.

S'IL faut beaucoup de génie & de jugement pour ſaiſir avec autant de force que de vérité les divers caractères qu'on veut mettre en mouvement dans un tableau dramatique, & pour aſſortir les mœurs & les ſentimens au caractère de chaque perſonnage, il faut une imagination très-active & très-ſenſible pour bien peindre les paſſions. Ce n'eſt pas aſſez d'en connoître la nature & les effets, d'avoir ſcruté les foibleſſes du cœur humain où elles prennent leur ſource, d'en avoir analyſé, pour ainſi dire, les propriétés diſtinctives & les qualités différentes, ni même de ſavoir toutes les formes ſous leſquelles elles ſont capables de ſe produire, ſoit quand elles éclatent en liberté, ſoit quand elles cherchent à ſe déguiſer. Il y a loin encore de ces connoiſſances réfléchies, au talent de ſe paſſionner, qui eſt le véritable talent d'exprimer les paſſions. Par quelle étonnante combinaiſon

de la Nature le Poëte trouve-t-il au fond de ſon cœur le germe de chaque paſſion, que ſon imagination échauffée a le pouvoir de faire éclore & de développer, ſans qu'elles influent trop fortement ſur ſon caractère particulier ? Une ſeule ſuffit pour troubler la raiſon & renverſer l'eſprit de la plupart des hommes, & preſque toujours elle ne domine qu'en excluant les autres. Comment ſe fait-il que le Poëte, quand il le veut, s'affecte auſſi vivement de chacune de ces paſſions, que celui-là même qui en eſt particulièrement tourmenté, & qu'il reſſente également des mouvemens oppoſés & incompatibles ; qu'il ſoit ému d'amour ou de haine, de colère ou de pitié, de douleur ou de joie ? Comment paſſe-t-il tour à tour de la cruauté à la douceur, de l'ambition aux déſirs modérés, de la tyrannie à l'amour de la liberté, de la vengeance & de la fureur à l'héroïſme & à l'humanité ?

Quels que ſoient les reſſorts qui opèrent dans l'ame du Poëte cette complication de mouvemens paſſionnés, qui n'exiſtent que par l'imagination, & qui ſont vraiment inconciliables par la nature du cœur humain ; quelle que

ſoit cette ſenſibilité repréſentative, beaucoup plus mobile & plus étendue que la ſenſibilité réelle, il n'en eſt pas moins certain que vous ne pourrez jamais peindre l'émotion, ni émouvoir vos Spectateurs, ſans être ému vous-même. Si l'on voit des Comédiens ſe pénétrer de leur rôle, au point de pâlir, de rougir, de verſer des larmes, dont leurs yeux ſont encore humides après l'action; combien ne doit pas être affecté celui qui tire de ſon ame des ſentimens que le Comédien n'a trouvés que dans ſa mémoire?

C'eſt dans cette partie que la vérité l'emporte de beaucoup ſur l'imitation. Comment imiter les ſentimens imprévus & déréglés d'une ame emportée hors d'elle-même, qui n'a de guide & de volonté que les écarts d'une impétuoſité aveugle, ni d'autre raiſon de conduite que la folie de ſa paſſion? Je ſais que la réflexion, d'après les cauſes & les effets connus de chaque paſſion, peut former des combinaiſons sûres & raiſonnables ſur cette déraiſon de l'ame, & prévoir par les règles du jugement les irrégularités d'une conduite paſſionnée. Cette combinaiſon même n'eſt

pas ce qu'il y a de plus facile en poéſie, & peu de Poëtes ont bien connu la théorie des paſſions. Mais ce qu'il y a de plus difficile encore, c'eſt d'accorder la réflexion qui juge des mouvemens de l'ame avec la ſenſibilité qui les exprime : l'art pourra donc vous apprendre la marche d'une paſſion ; la Nature ſeule vous en dictera les ſentimens. Vous ne ſongerez point à les imiter, comme une choſe qui eſt hors de vous ; vous en ſerez pénétré, vous en ſerez tranſporté vous-même ; vous ſerez le perſonnage que vous ferez parler. Qui ſe paſſionne par imitation, n'eſt pas vraiment paſſionné ; il eſt toujours froid, il ne touche point. L'art n'apprend pas à être ému, ni à s'attendrir, ni à pleurer. Il faut être affecté réellement d'une paſſion, pour en exprimer le ſentiment véritable.

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Le Poëte tragique doit donc réunir deux qualités bien rares : un eſprit juſte qui ait approfondi le jeu des paſſions, & une imagination ardente & ſenſible qui lui en faſſe éprouver toutes les impreſſions. Sans ces deux qualités,

on manquera néceſſairement de vérité & de naturel dans l'art de les peindre. Pour enviſager cette matière dans toute ſon étendue, il faudroit entreprendre un Traité particulier, qui peut-être paſſeroit mes forces : bornons-nous à quelques obſervations de détail ſur un ſujet ſi digne d'exercer une plume plus habile que la mienne.

Il n'eſt pas poſſible de connoître tous les effets des paſſions combinées, parce que cette combinaiſon eſt infinie ; il n'eſt pas même poſſible de les deviner, car l'imagination ne va jamais auſſi loin que la corruption du cœur humain. La plupart des faits que l'Hiſtoire nous a tranſmis, ſurpaſſent à cet égard tout ce que les Poëtes ont inventé, & l'autorité de l'Hiſtoire ſuffit à peine pour les rendre croyables. Auſſi la Poëſie, qui s'attache plus à la vraiſemblance qu'à la vérité, eſt-elle obligée d'adoucir ce que ces faits ont de monſtrueux & de trop étranger aux notions générales que nous avons de l'humanité. C'eſt par cette raiſon que les paſſions compliquées réuſſiſſent peu dans la Tragédie ; on y préfère la peinture d'une paſſion dominante,

dont les effets ſont plus ſimples & mieux connus : il eſt plus facile d'appercevoir & de ſentir ſi la Nature y eſt fidèlement repréſentée. D'ailleurs, s'il eſt quelques hommes qui laiſſent dans leur ame une entrée libre à toutes les paſſions, qui les combinent de manière à faire concourir réciproquement les unes au profit des autres, ces perſonnages ſont plus politiques encore que paſſionnés, & plus froidement ſcélérats que touchans & pathétiques. Ces exceptions ſont heureuſement aſſez rares, ou du moins il eſt heureux qu'on le puiſſe croire. Les hommes en général ſont aſſervis à une paſſion particulière qui aime à régner ſeule, ou qui n'admet que des paſſions analogues & ſecondaires. Cette imitation générale eſt celle que ſe propoſe principalement la Poéſie. Or, chaque paſſion a une marche naturelle, dont il n'eſt pas permis au Poëte de s'écarter. Il ne peindra pas un ambitieux ami de la modération, un Tyran généreux & ſenſible, un jaloux confiant, un vindicatif humain & compatiſſant. Il peut ſe garantir aiſément de ces contradictions trop évidentes ; mais il y a des nuances plus délicates qu'il

n'obſervera pas toujours, s'il n'a pas étudié avec attention les mouvemens du cœur humain dans les ſituations diverſes où les paſſions l'engagent.

Toute paſſion violente tend à ſe ſatisfaire par les voies les plus promptes & les plus conformes à ſes vûes ; cette loi eſt invariable. Qu'une perſonne aſpire à ſe venger de l'objet de ſa haine, elle en cherchera avidement les moyens, & ne les laiſſera point échapper quand l'occaſion les lui préſentera. Dès le premier Acte de la *Mariamne* de Voltaire, nous voyons pourtant tout le contraire. Salome a reçu des ordres d'Hérode pour faire mourir Mariamne, dont elle a ſollicité la mort ; Hérode eſt encore abſent ; l'intérêt de Salome eſt que ſon ennemie expire promptement & en ſecret, avant le retour d'Hérode, avant que la préſence de cette Reine adorée ne rallume l'amour de ſon époux, avant que Varus ne ſoit informé de l'ordre fatal & ne puiſſe en empêcher l'exécution. Cependant cette femme vindicative & cruelle perd le temps en de vains diſcours, ſans même donner aucune raiſon du retard de ſa vengeance, &

fait ſi bien que Varus en arrête l'effet. Ce défaut d'inaction, dans une paſſion auſſi active que la vengeance, paroît dans tout ſon ridicule, lorſque Salome revient ſe plaindre, au commencement du ſecond Acte, de ce qu'Hérode a révoqué l'arrêt de ſon couroux, ſans qu'elle daigne nous expliquer comment cela s'eſt pu faire, & ſans paroître ſavoir que Varus s'eſt oppoſé à la mort de Mariamne.

La paſſion de l'ambition ſuppoſe, dans celui qui en eſt poſſédé fortement, un eſprit actif, capable de combiner un projet, de le conduire avec ardeur, mais avec politique, & de proportionner les moyens de l'exécution à la hardieſſe de ſes vûes. Le rôle du Viſir Acomat préſente un tableau fidèle de la marche & du jeu de cette paſſion. Vous voyez d'abord clairement le but qu'il ſe propoſe; les détours qu'il prend pour y arriver ſont pourtant le chemin le plus court, ſi le ſuccès peut dépendre de lui; car cette paſſion a cela de particulier que les voies obliques ſont les plus sûres & les plus rapides pour la ſatisfaire. Tout ce qu'il fait, tout ce qu'il dit, concourt à ſon deſſein, & toutes ſes vûes, toutes ſes

démarches ſont habilement concertées. Voltaire ſemble avoir voulu calquer le rôle de Meſſala, dans ſon *Brutus*, ſur celui d'Acomat. Quelle foibleſſe dans cette imitation ! Le projet de Meſſala eſt d'engager Titus à favoriſer le parti de Tarquin. D'abord on ne voit pas ce qu'il eſpère de ce projet, & ſa paſſion n'a pas un but aſſez marqué. Il eſt même impoſſible de concevoir l'idée qu'il s'eſt faite de ſon complot, & qu'il expoſe à l'Ambaſſadeur Arons. *J'ai des amis*, lui dit-il :

A des conditions on peut compter ſur eux ;
Ils demandent un Chef digne de leur courage,
Dont le nom ſeul impoſe à ce Peuple volage ;
Un Chef aſſez puiſſant, pour obliger le Roi,
Même après le ſuccès, à nous tenir ſa foi ;
Ou, ſi de nos deſſeins la trame eſt découverte,
Un Chef aſſez hardi pour venger notre perte.

Que veut-il ? & qu'eſt-ce que cela ſignifie ? Si Tarquin reprend ſon pouvoir dans Rome, quel Chef ſera aſſez puiſſant pour lui faire la loi ? & ſi leur complot eſt découvert & anéanti, quelle vengeance, quel ſuccès peut-il attendre ? On n'y conçoit rien, & jamais ambitieux n'eut des vûes ſi bornées. Mais

comment s'y prend-il pour ſéduire ce Titus ; dont il avoue lui-même que *la plus grande fureur eſt pour la liberté !* Il lui dit que le Tyran n'a plus de fils, & que Titus pourra hériter de ſon trône & de ſa tyrannie, en épouſant la fille de Tarquin. N'y a-t-il pas beaucoup de politique & d'adreſſe dans cette ſéduction ? Un pareil motif n'eſt-il pas bien puiſſant ſur un homme *furieux pour la liberté?* Ce Meſſala, qui n'a aucun principe de conduite, qui ne ſait ni ce qu'il veut, ni ce qu'il fait, ni ce qu'il dit, eſt pourtant ſi content de lui-même, qu'il s'écrie avec une emphaſe vraiment riſible, en menaçant le Sénat :

Je pourrai t'écraſer, & les foudres ſont prêtes.

L'activité eſt le principal caractère des paſſions, bonnes ou mauvaiſes. L'amour de la Patrie, la plus noble de toutes, eſt une des plus actives. Comment ſe fait-il donc que Voltaire, en donnant cette paſſion à *Zopire*, le laiſſe dans une inaction preſque abſolue durant toute la Pièce ? Ce Zopire eſt le Chef du Sénat, & il ne s'oppoſe ni aux intrigues d'Omar, ni à la liberté qu'on lui laiſſe d'entrer

dans la Mecque. Tout cela ſe fait ſans lui, ſans ſon ordre, même ſans ſon avis; on ſe contente de venir l'en informer, & il n'y trouve pas à redire; il cauſe tranquillement avec le ſéditieux Omar, au lieu de le faire chaſſer de la ville. Dans le Sénat même, dans l'aſſemblée du Peuple, Omar l'emporte ſur lui, & il ſouffre qu'on ouvre les portes à Mahomet, ſuivi de ſes guerriers: il vient auſſi converſer tête à tête avec ce Mahomet, qui lui découvre toutes ſes fourberies, & Zopire ne retire aucun avantage de ces aveux pour animer le Sénat contre cet Impoſteur! Eſt-ce là peindre la paſſion courageuſe d'un homme attaché à ſa Patrie, à ſes Dieux, à ſes Loix, & ſur-tout d'un homme revêtu de l'autorité?

Voltaire a peint, dans *Mérope*, avec autant de chaleur que de vérité, les grands mouvemens de l'amour maternel; mais a-t-il toujours obſervé auſſi fidèlement la marche naturelle à cette paſſion, d'autant plus éclairée dans ſes tranſports, qu'elle eſt guidée par un intérêt plus pur & moins perſonnel? Nous avons déjà vu que Mérope, au lieu de refuſer la couronne, dans la crainte d'en priver ſon

fils, devoit naturellement l'accepter, puiſque c'étoit le ſeul moyen de la lui conſerver. Ce qu'elle dit en général des marâtres qui héritent de leur ſang, n'eſt qu'une déclamation qui ne lui convient nullement; car ce n'eſt pas être marâtre que d'arracher le ſceptre à un Uſurpateur, pour le remettre à ce fils, ſon ſeul eſpoir. Mais ce n'eſt pas tout. Lorſque Mérope a reconnu ſon fils, au moment qu'elle alloit l'immoler, pourquoi ne va-t-elle pas en informer ſes partiſans les plus déclarés? pourquoi n'aſſemble-t-elle pas le Peuple? pourquoi ne lui dit-elle pas: Polifonte eſt l'aſſaſſin de mon époux; j'ai retrouvé mon fils; rendez le trône au fils de Creſphonte? &c. Son inaction n'a rien de naturel ni de vraiſemblable, & la dernière ſcène en eſt même une critique, lorſqu'Euriclès vient dire:

Du retour de ſon Roi la nouvelle ſemée,
Volant de bouche en bouche, a changé les eſprits.
Le Peuple impatient verſe des pleurs de joie:
Il adore le Roi que le Ciel lui renvoie.

Cela prouve qu'elle n'avoit pas d'autre

parti à prendre que de montrer ſon fils au Peuple, après l'avoir retrouvé. Auſſi, depuis ce moment, la Pièce languit un peu, & la paſſion de cette mère, juſque-là ſi vraie, tombe ſouvent dans le vague & dans la déclamation.

L'amour, cette paſſion la plus mobile de toutes, & la plus ſuſceptible de mouvemens oppoſés, juſque dans ſes troubles, ſes agitations, ſes jalouſies & ſes fureurs, a néanmoins un caractère conſtant, qui eſt de tout rapporter à la poſſeſſion de ſon objet. De là des impulſions néceſſaires, qui déterminent ſa conduite dans telle ou telle ſituation. Par exemple, l'incertitude ou la crainte de n'être pas aimé, ou d'être trahi, excitera un Amant à faire tous ſes efforts pour ſortir de cette perplexité. Sa paſſion ne lui conſeillera jamais de fuir les moyens de ſe convaincre, & quand la raiſon le lui diroit, elle ne ſeroit pas écoutée. Il ſemble que Voltaire ait pris à tâche de contredire ce qu'il y a de plus généralement vrai & de plus invariable dans cette paſſion.

Lorſque Zaïre refuſe, pour la ſeconde

fois, d'accomplir un hymen réſolu & qu'elle avoit déſiré, comment Oroſmane, ſurpris de ce changement dans les déſirs de ſa Maîtreſſe, peut il éviter deux fois l'occaſion d'en apprendre le motif ? Je dis éviter, parce qu'en effet il paroît s'éloigner à plaiſir de toute explication. Non ſeulement il n'inſiſte point pour ſavoir la cauſe de ce refus inattendu ; mais il offre lui-même des faux-fuyans à ſa Maîtreſſe pour échapper à la révélation de ſon ſecret. Suppoſez un Amant vraiment amoureux, impatient de hâter ſon bonheur, & qui le voit reculer par un refus myſtérieux. La paſſion alors n'a pas deux manières de ſe conduire ; il preſſera ardemment ſa Maîtreſſe de lui en expliquer les raiſons ; il les cherchera lui-même ; il s'attachera aux moindres mots pour en tirer des inductions, & pour arracher, par la force & la vivacité de ſes queſtions, l'aveu de la vérité. Oroſmane fait tout le contraire. Quand Zaïre lui dit :

Je ſais qu'il faut vous perdre, & mon ſort l'a voulu.

c'étoit là-deſſus qu'il devoit s'arrêter. *Pourquoi votre ſort l'a-t-il voulu ?* C'étoit une

queſtion néceſſaire. A coup sûr il ne devoit pas répondre :

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!

Peut-il s'imaginer que Zaïre, lui faiſant l'aveu de ſon amour, le refuſe par caprice, lorſqu'elle lui dit que ſon ſort l'a voulu ? Zaïre ajoute : *Que ne puis-je parler ?* Un autre Amant auroit redoublé ſes inſtances pour obliger ſon Amante à parler. Oroſmane oublie ſon amour ; il s'aviſe d'une ſingulière idée :

Eſt-il quelque Chrétien qui contre moi conſpire ?

Eſt-ce là ce qui doit venir dans la penſée d'un Amant que ſa Maîtreſſe refuſe d'épouſer, en lui répétant ſans ceſſe qu'elle l'aime & qu'elle n'aime que lui ? Cette ſcène entière eſt un contre-ſens continuel contre la paſſion & la Nature. A-t-il laiſſé ſortir Zaïre ſans la preſſer davantage ? Oroſmane ne s'occupe guère de ce ſecret qui s'oppoſe à ſon bonheur ; il ne ſonge qu'à l'amour que Zaïre a pour lui. Où eſt, dans tout cela, le caractère d'un Amant paſſionné & jaloux ?

Nous avons fait voir ailleurs un défaut non

moins conſidérable contre la vérité de la paſſion, lorſqu'Oroſmane tenant entre ſes mains une lettre, qui ſemble contenir la preuve de l'infidelité de Zaïre, s'obſtine à ne point la lui montrer. Nous trouverions, dans toutes les Pièces de Voltaire, des fautes du même genre, & nous en avons relevé pluſieurs en d'autres occaſions; mais pour parler d'une Pièce dont nous n'avons encore fait aucune mention, voyons comment ce Poëte a établi toute l'intrigue romaneſque de *Tancrède*, ſur la conduite la plus oppoſée aux véritables mouvemens de l'amour.

Nous ne diſons rien de cette lettre ſans adreſſe qu'Aménaïde écrit à ſon Amant, & qu'on croit envoyée à Solamir, ſans aucune apparence de raiſon, & ſans avoir ſeulement queſtionné l'Eſclave qui la portoit. Ces quiproquo puérils & invraiſemblables ſont bien indignes de la Tragédie. Nous ne diſons rien non plus du ſilence d'Aménaïde, qui devroit ſe croire outragée de ce qu'on la ſoupçonne d'une correſpondance amoureuſe avec ce Solamir dont elle a refuſé la main, ni du ſilence d'Argire, qui évite de demander à ſa fille

fille à qui cette lettre étoit adreſſée. Nous ſommes trop accoutumés à ces moyens abſurdes, pour nous y arrêter. Mais Tancrède pouvoit-il ſoupçonner que cette lettre fût pour Solamir, après ce qu'il dit lui-même ?

Solamir ! dans Byzance il ſoupira pour elle ;
Mais il fut dédaigné, mais je fus ſon vainqueur.

Suppoſons néanmoins que les diſcours d'Argire lui aient fait naître ce ſoupçon jaloux ; eſt-il dans la nature de cette paſſion de ne pas chercher à l'éclaircir avec celle qui en eſt l'objet ? Eſt-il dans la nature de s'obſtiner à ne point la voir, à ne point lui parler de la trahiſon dont on l'accuſe ? Tancrède va combattre pour ſauver la vie d'Aménaïde, & il ne profite pas de cette occaſion pour l'entretenir avant le combat. Elle paroît devant lui, elle s'évanouit, & il prend cet évanouiſſement pour une preuve de ſon crime. Après le combat, elle vient ſe jeter aux genoux de ſon libérateur ; eſt-ce encore une preuve de perfidie ? Elle lui dit tout ce qu'elle peut lui dire de tendre devant une foule de témoins, & il perſiſte dans ſon incroyable ſilence ; &

il part de là pour aller ſe faire tuer, & ne reconnoître l'innocence d'Aménaïde qu'en expirant.

J'ai mérité la mort, j'ai cru la calomnie.

Belle raiſon de la part d'un Héros, de la part d'un Amant, de la part d'un Chevalier ! Il ne doit pas dire *j'ai cru la calomnie* ; car un Chevalier, un Amant, un Héros ne peut la croire ; il devoit dire : Je me ſuis conduit comme un orgueilleux, & non pas en homme épris d'une paſſion véritable.

Si la conduite des paſſions demande un génie obſervateur & ſcrutateur du cœur humain, le talent de les exprimer ſuppoſe une ſenſibilité vraie, active & profonde, à laquelle ni l'eſprit ni l'art ne ſuppléeront jamais. Il n'eſt pas poſſible de nous tromper là deſſus. Le cœur a un langage particulier qui eſt à la portée de tous les hommes, & qu'on ne ſauroit contrefaire. Une fauſſe émotion ne nous en donnera point une véritable ; un ſentiment faux eſt incapable de nous toucher. Quand le Poëte veut nous attendrir, & qu'il n'eſt pas vraiment ému, nous en ſommes

avertis par la froide indifférence avec laquelle nous l'écoutons ; si les efforts de l'esprit veulent remplacer la sensibilité, le faux goût du Spectateur pourra l'applaudir ; mais ce ne sera point cet applaudissement de l'émotion & des larmes, que le cœur ne donne qu'à l'expression du cœur ; l'esprit seul alors applaudira à l'esprit.

Le goût des pointes & des jeux de mots, qui régnoit du temps de Corneille, pouvoit seul faire souffrir les froides plaintes de Chimène au Roi, sur la mort de son père : mais sûrement elle ne fit point verser de pleurs, quand elle disoit :

Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De le voir répandu pour d'autres que pour vous.
Son sang sur la poussière effaçoit mon devoir.

On admiroit froidement ces expressions forcées. L'émotion & les larmes donnèrent d'autres éloges à ces scènes vraiment passionnées de Rodrigue & de Chimène, qui sont encore ce qu'il y a de plus touchant sur notre théatre.

Racine paya quelque temps le tribut à cette

affectation du faux bel esprit ; ce fut par cette malheureuse condescendance qu'il fit dire à Pyrrhus :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Et Oreste :

Mad me, c'est à vous de prendre une victime,
Que les Scythes auroient dérobée à vos coups,
Si j'en avois trouvé d'aussi cruels que vous.

Ce fut encore pour plaire à un certain goût ingénieux & fin qui dominoit à la Cour, qu'il donna quelquefois plus de coquetterie à la passion, que de force & de chaleur. C'est ainsi que le violent Pyrrhus ressembloit moins au fils d'Achille qu'à un Courtisan galant & même un peu petit-maître, quand il disoit :

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse ?

Sa complaisance n'a pas moins égaré son goût & son génie, lorsqu'elle l'a jeté dans une mollesse de sentimens, osons le dire, un peu fade, qu'il prête à quelques uns de ces Héros. On ne peut pas en effet donner un

autre nom à ces vers & à ceux qui leur reſſemblent :

Quoi, Madame ? c'eſt vous, c'eſt l'amour qui m'expoſe !
Mon malheur eſt parti d'une ſi belle cauſe !
Trop d'amour a trahi nos ſecrets amoureux !
Et vous vous excuſez de m'avoir fait heureux !

Mais quand ce Poëte, le plus ſenſible & le plus vrai qui ait exiſté depuis Virgile, ſe livroit à ſon propre génie, & aux ſeules impreſſions de ſon ame, quels mouvemens n'y trouvoit-il pas pour animer la paſſion ! Quelle éloquence du cœur ! quelle abondance de ſentimens tendres, énergiques, profonds & naturels ! Jamais Poëte n'a reſſenti des émotions plus vraies, puiſqu'aucun autre n'a fait verſer plus de larmes.

Si l'affectation des pointes & de la galanterie a été bannie du Poëme tragique, il s'y eſt gliſſé peu à peu un autre défaut, qui répugne bien plus à la ſenſibilité ; c'eſt de rendre la paſſion raiſonneuſe, ou, pour mieux dire, de ſubſtituer l'eſprit raiſonneur au langage de la paſſion. Remarquez que, dans tous les temps, les fautes les plus conſidérables qu'on

a commiſes à ce ſujet, ſont venues du bel-eſprit, & des prétentions au genre d'eſprit qui étoit en vogue. A conſidérer les paſſions en elles-mêmes, elles ſont indépendantes de tout ce qui tient à l'eſprit; leurs mouvemens, leurs ſentimens viennent tous du cœur. Un homme paſſionné, quelque ignorant qu'il ſoit, trouvera toujours une expreſſion fidèle du ſentiment qu'il éprouve; ne fût ce qu'un ſeul mot, qu'un ſeul cri, ce cri ſera touchant, parce qu'il partira d'un cœur vraiment touché. La réflexion, qui ſuppoſe le calme & la préſence d'eſprit, ne peut naître que dans l'abſence de la paſſion; & du moment qu'une perſonne affecte de chercher des penſées ingénieuſes, ou des raiſonnemens, ſon ame eſt tranquille & ſa paſſion eſt fauſſe. De même le Poëte, qui conſulte ſon eſprit dans une ſituation touchante, eſt fauſſement affecté de l'objet qu'il veut peindre. Mais l'affectation des pointes eſt un travers paſſager, qui tient, pour ainſi dire, à l'enfance du goût, qui n'exclut pas la ſenſibilité, & qui diſparoît quand le goût eſt formé; au lieu que l'affectation du raiſonnement vient d'une ſorte

de décrépitude dans l'esprit, & d'une insensibilité d'ame qui est incurable ; ce goût ne peut devenir dominant que chez une Nation blasée sur toute espèce de sensations, & prenant sa racine dans l'impuissance du cœur, il doit se fortifier & croître de jour en jour. Aussi voyons-nous que Racine s'est guéri du défaut de jeune homme, qui lui a fait peindre quelque temps la passion ingénieuse ; & Voltaire a vu augmenter avec l'âge le défaut qu'il a eu dès sa jeunesse de donner à la passion le ton raisonneur. S'il avoit fait dire à l'amoureux Titus :

Non, crois-moi, l'homme est libre au moment qu'il veut l'être.

il fit dire long-temps après, à l'amoureux Gengis :

Je crus trouver ici le repos de mon cœur ;
Il n'est point dans l'éclat dont le sort m'environne.
La gloire le promet, l'amour, dit-on, le donne...
Est il dans les vertus, est-il dans la beauté
Un pouvoir au dessus de mon autorité ?...
. . . . . Son ame eut sur la mienne,
Et sur mon caractère, & sur ma volonté,
Un empire plus sûr & plus illimité,

Que je n'en ai reçu des mains de la Victoire.
Le Destin, croyez-moi, nous devoit l'un à l'autre ;
Et mon ame a l'orgueil de régner sur la vôtre, &c.

Si la jeune & amoureuse Alzire s'exprimoit ainsi :

Ainsi, graces aux Cieux, ces métaux détestés
Ne servent pas toujours à nos calamités.

la jeune & amoureuse Aménaïde, dans la crise la plus violente, prenoit un ton encore plus raisonneur :

Je renonce à Tancrede, au reste des mortels ;
Ils sont faux ou méchans, ils sont foibles, cruels,
Ou trompeurs ou trompés.
Que m'importe à présent ce Peuple & son outrage,
Et sa faveur crédule, & sa pitié volage,
Et la publique voix que je n'entendrai pas ?

Si Mérope oublioit quelquefois sa douleur maternelle, pour débiter de courtes réflexions, comme celle-ci :

L'opprobe avilit l'ame & flétrit le courage.

Idamé oublioit entièrement qu'on alloit égorger son fils, pour raisonner à perte de vue.

Va, le nom de ſujet n'eſt pas plus ſaint pour nous,
Que ces noms ſi ſacrés & de père & d'époux,
La Nature & l'Hymen, voilà les loix premières,
Les devoirs, les liens des Nations entières :
Ces loix viennent des Dieux ; le reſte eſt des humains.

Ce goût raiſonneur, comme nous l'avons dit, eſt une très-grande preuve qu'on manque d'une ſenſibilité vraie, ou du moins qu'on en manque ſouvent, & qu'on s'eſt plus accoutumé à ſentir d'après ſon eſprit que d'après ſon cœur. Cette ſenſibilité ſpirituelle & factice a, pour l'ordinaire, plus d'éclat que la véritable ; elle frappe quelquefois davantage ; mais elle ne va point à l'ame, elle ne touche point ; elle a plus de faſte, & l'autre plus de ſimplicité. C'eſt une ſenſibilité vraie qui inſpire à Andromaque le deſſein d'épouſer Pyrrhus pour ſauver ſon fils du trépas, & de ſe percer le cœur, après avoir donné ſa main à un autre qu'Hector : elle eſt fauſſe, lorſque Mérope prend la même réſolution, en croyant ſon fils mort. L'intérêt ſeul de ſon fils auroit pu l'y forcer : cet intérêt n'exiſtant plus, quelle raiſon peut lui perſuader d'épouſer le Tyran ? qu'a-t-elle à eſpérer de cet hymen ?

Elle ſe tuera enſuite, dit-elle; elle ne ſurvivra point à ſon fils; raiſon de plus pour ne pas ſe déshonorer inutilement, en donnant ſa main à l'aſſaſſin de ſon époux.

C'eſt une ſenſibilité faſtueuſe qui a dicté à Mérope ces vers impoſans :

. . . . . Périſſe la marâtre,
Périſſe le cœur dur, de ſoi-même idolâtre,
Qui peut goûter en paix, dans le ſuprême rang,
Le barbare plaiſir d'hériter de ſon ſang !

Ce ſentiment, détaché de la ſituation, a plus d'éclat que de naturel; mais c'eſt une ſenſibilité ſimple & vraie qui lui fait dire :

Tendons à ſa jeuneſſe une main bienfaiſante;
C'eſt un infortuné que le ſort me préſente.
Mon fils peut éprouver un ſort plus rigoureux.
Il me rappelle Egiſte; Egiſte eſt de ſon âge.

Il y a plus d'emphaſe que de ſenſibilité dans ce diſcours de Zaïre à Néreſtan :

Mon frère, épargne-moi cet horrible langage;
Ton courroux, ton reproche eſt un plus grand outrage,
Plus ſenſible pour moi, plus dur que ce trépas
Que je te demandois, & que je n'obtiens pas...

Pardonne ; ton courroux, mon père, ma tendresse,
Mes sermens, mon devoir, mes remords, ma foiblesse,
Me servent de supplice, & ta sœur, en ce jour,
Meurt de son repentir plus que de son amour.

Cet entassement de mots sans expression vient plutôt d'un esprit échauffé que d'un cœur bien ému. Ces autres vers de Zaïre respirent encore la même emphase, cette sorte de bouffissure que l'esprit donne au sentiment, quand l'ame est vide.

Quoi ! dans ce trouble extrême,
L'*Univers* m'abandonne ! on me laisse à moi-même !
Mon cœur peut-il porter seul, & privé d'appui,
Le fardeau des devoirs qu'on m'impose aujourd'hui ?

Ce qui respire vraiment la passion, ce qui parle à notre cœur, l'échauffe & le remue, c'est ce combat de l'amour & du devoir, ces transports enflammés & ingénus de la même Zaïre :

Fatime, j'offre à Dieu mes blessures cruelles :
Je mouille devant lui de larmes criminelles
Ces lieux, où tu m'as dit qu'il choisit son séjour ;
Je lui crie en pleurant, ôte-moi mon amour ;
Arrache-moi mes vœux, remplis-moi de toi-même ;
Mais, Fatime, à l'instant les traits de ce que j'aime,

Ces traits chers & charmans, que toujours je revoi,
Se montrent dans mon ame entre le Ciel & moi.

C'eſt dans les occaſions où Voltaire a voulu exprimer les mêmes choſes que Racine, qu'il eſt facile de connoître l'extrême différence entre une ſenſibilité véritable & celle qui eſt factice. On ſent que l'eſprit ſeul a part à ce compliment de Zaïre à Oroſmane :

Hélas ! j'aurois voulu qu'à vos vertus unie,
Et mépriſant pour vous les trônes de l'Aſie,
Seule & dans un déſert, auprès de mon époux,
J'euſſe pu ſous mes pieds les fouler avec vous.

Tout eſt froid dans ces vers ; la tournure même en eſt gênée & contrainte : mais quel épanchement de l'ame, quelle douceur de ſtyle & de ſentimens dans ceux-ci de Bérénice !

Jugez de ma douleur, moi, dont l'ardeur extrême,
Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même ;
Moi, qui, loin des grandeurs dont il eſt revêtu,
Aurois choiſi ſon cœur & cherché ſa vertu.

N'y a-t-il pas auſſi beaucoup plus de délicateſſe à faire tenir ce diſcours à un autre que ſon

Amant ? N'en paroît-il pas plus vrai & plus ſincère ?

Ne trouverez-vous pas encore plus d'eſprit, plus d'apprêt, &, pour ainſi dire, plus d'orgueil que de tendreſſe, dans cette aſſurance d'amour qu'Azéma donne à Arzace ?

Pour moi, ſi Ninias, à qui, dès ſa naiſſance,
Ninus m'avoit donnée aux jours de mon enfance,
Si l'héritier du ſceptre, à moi ſeule promis,
Voyoit encor le jour près de Sémiramis,
S'il me donnoit ſon cœur avec le rang ſuprême,
J'en atteſte l'Amour, j'en jure par vous-même,
Ninias me verroit préférer aujourd'hui
Un exil avec vous, à ce trône avec lui.

L'embarras des premiers vers prouve combien ce ſentiment a eu de peine à ſortir. Pourquoi ce ſerment d'Azéma ? A-t-on beſoin de tant d'apprêt & d'emphaſe pour perſuader ce que l'amour inſpire ? Le dernier vers n'eſt-il pas un peu trop concerté ? N'eſt-il pas plus joli, plus brillant que paſſionné ? Voyez comment Bérénice dit les mêmes choſes avec plus de ſimplicité, plus d'effuſion de cœur & de tendreſſe ; elle s'adreſſe à Titus, mais à Titus abſent :

Je ne te vante point cette foible victoire ;
Titus. Ah ! plût au Ciel que, sans blesser ta gloire,
Un rival plus puissant voulut tenter ma foi,
Fît périr mieux à mes pieds plus d'Empires que toi,
Que de sceptres sans nombre il pût payer ma flamme,
Que ton amour n'eût rien à donner que ton ame !
C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
Tu verrois de quel prix ton cœur est à mes yeux.

Un des plus beaux endroits de la *Mariamne* de Voltaire, est sans contredit ce discours d'Hérode :

C'en est fait, je prétends, plus juste & moins sévère,
Par le bonheur public essayer de lui plaire.
Sion va respirer sous un règne plus doux.
Mariamne a changé le cœur de son époux.
Mes mains, loin de mon trône, écartant les allarmes,
Des Peuples opprimés vont essuyer les larmes.
Je veux sur mes Sujets régner en Citoyen,
Et gagner tous les cœurs pour mériter le sien.

Tout est noble & élégant dans ces vers ; mais la chaleur de l'ame ne les a point animés ; ce n'est qu'une réverbération de la chaleur de Racine, une imitation des sentimens de Titus, & le sentiment ne s'imite pas.

. . . . . Mais le sang & les larmes

Ne me suffiroient pas pour exaucer tes vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bienfaits se répandre.
Heureux, & plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvois paroître à tes yeux satisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits!

C'est principalement lorsqu'il faut peindre les grands mouvemens des passions, qu'une sensibilité artificielle est d'une médiocre ressource. C'est alors qu'on donne dans le vague ou dans l'exagération; on n'est jamais dans le vrai; si on le rencontre par hasard, on le rend foiblement, parce qu'on ne le sent pas. Il n'est pas à présumer que Voltaire ait pu se peindre à l'imagination la situation d'une Reine offrant sa couronne & sa main à un jeune homme qui la repousse avec horreur, sachant qu'il est son fils. S'il en eût été pénétré, auroit-il fait parler ainsi Sémiramis?

Eclaircissez ce trouble, insupportable, affreux,
Qui passe dans mon ame & fait deux malheureux.
Les traits du désespoir sont sur votre visage;
De moment en moment vous glacez mon courage;
Et vos yeux alarmés me causent plus d'effroi
Que le Ciel & les morts soulevés contre moi.

Je tremble en vous offrant ce sacré diadême ;
Ma bouche en frémissant prononce, je vous aime.

L'esprit seul a rassemblé ces idées, qui ne représentent rien d'analogue aux mouvemens dont Sémiramis doit être agitée. La surprise & l'effroi s'expriment en mots entrecoupés, & non en longs discours. Ils ne font pas dire froidement qu'un *trouble affreux fait deux malheureux* ; ils ne font pas comparer des *yeux alarmés au Ciel & aux morts*. Ils n'excitent pas une Reine à *prononcer en frémissant, je vous aime*, à un jeune homme qui lui a dit : *Fuyez-moi pour jamais*. Il est impossible qu'un langage si peu conforme à la position des Personnages, produise la moindre illusion.

Azéma, qui se croit trahie par son Amant, permet à sa passion jalouse & furieuse, un langage encore plus froid & plus ridicule :

Je ne combattrai point la main qui te couronne,
Les morts qui t'ont parlé, ton cœur qui m'abandonne,
Des prodiges nouveaux qui me glacent d'effroi,
Ta barbare inconstance est le plus grand pour moi.

Quoi de plus comique, pour des reproches amoureux,

amoureux, que d'entendre dire à une Princeſſe qu'elle *ne combattra pas les morts*, & que l'*inconſtance* de ſon Amant *eſt un plus grand prodige* qu'un revenant ?

Quelque chaleur que Voltaire ait répandue ſur la ſituation de Mérope, prête à tuer ſon fils, en croyant le venger, il ne paroît pas avoir ſaiſi au juſte les mouvemens de ſes Acteurs. Mérope lève le poignard pour frapper ſa victime ; Narbas s'avance & s'écrie : *Qu'allez-vous faire ?* A ce cri, Mérope ne doit pas dire *qui m'appelle ?* car on ne l'appelle pas ; ou ſi elle croit qu'on l'appelle, le mouvement naturel eſt de ſe retourner vers celui qui arrête ſon bras. Pourquoi ne regarde-t-elle pas Narbas ? pourquoi ne lui dit-elle rien ? comment ne reconnoît-elle pas ſon fils, au moment qu'Egiſte appelle Narbas *ſon père* ? Comment peut-elle croire, & dire encore qu'elle *alloit venger ſon fils*, quand elle voit Narbas qui ſuſpend ſa vengeance ? Le tumulte théatral cache un peu la fauſſeté de ces mouvemens : on ſent néanmoins que l'impreſſion eſt vague ; on eſt étonné, agité ; mais on n'eſt pas ému, attendri, comme on

pourroit l'être, ſi la ſituation ſe développoit plus naturellement.

Un mouvement de paſſion faux & exagéré eſt celui d'Oroſmane, à la dernière ſcène du troiſième Acte. Zaïre avoit obtenu de ſon Amant un ſecond entretien avec ſon frère ; Oroſmane s'étoit retiré pour les laiſſer enſemble, & il étoit revenu après l'entretien diſpoſer ſa Maîtreſſe à recevoir ſa main. Zaïre ſe refuſe à ſon empreſſement, & ſe retire ; Oroſmane commence à concevoir des ſoupçons jaloux contre Néreſtan, de qui il avoit favoriſé le ſecond tête à tête avec Zaïre. Coraſmin lui fait ſentir ſa faute :

N'avez-vous pas, Seigneur, permis, malgré nos loix,
Qu'il joüit de ſa vûe une ſeconde fois ?
Qu'il revînt en ces lieux ?

Il n'y avoit pas moyen de s'y tromper. Cependant Oroſmane, qui n'avoit pas donné le moindre ſigne de fureur, perd tout d'un coup la tête, & s'écrie :

Qu'il revînt, lui, ce traître,
Qu'aux yeux de mon Maître il oſât reparoître ?
Oui, je le lui rendrois, mais mourant, mais puni, &c.

Voltaire a peut-être cru que c'étoit-là un égarement paſſionné ; ce n'eſt qu'un quiproquo & un mal-entendu, un mouvement faux & outré, puiſqu'Oroſmane ſavoit très-bien que Néreſtan venoit de voir Zaïre pour la ſeconde fois. Le délire eſt plus naturel, lorſqu'Oroſmane, perſuadé de la trahiſon de ſa Maîtreſſe, & réſolu de ſe venger, attend dans le déſeſpoir & la fureur le moment où elle doit paroître. Le ſérail eſt plongé dans un profond ſilence ; mais le trouble, le tumulte qui eſt dans ſon ame, il le croit autour de lui. Ce déſordre eſt peint avec force par ces mots : *N'entends-tu pas des cris ! un bruit affreux a frappé mes eſprits ; on vient.* Plein de ſa vengeance, il croit déjà entendre les cris de ſes victimes ; il croit déjà voir toutes les horreurs qu'il médite. Ce mouvement eſt d'une grande vérité, & d'une paſſion auſſi profonde qu'énergique.

L'égarement de Séïde, après le meurtre de Zopire, eſt encore d'une vérité & d'un pathétique admirable. L'effort qu'il a fait ſur lui-même pour ſe livrer au crime, l'excès, l'épuiſement d'une cruauté forcée, ont rendu

ſtupide cette ame crédule & ſenſible ; il ne reconnoît plus ſon Amante ; le nom de Zopire même ne l'émeut pas en ce moment où tous ſes ſens ſont aliénés ; glacé d'effroi & d'horreur, il ne peut ſe ſoutenir ; il ne penſe plus, il ne ſent rien. Ce n'eſt que peu à peu que ſes eſprits reviennent, & avec eux l'image de ſon forfait, ſa douleur, ſa ſenſibilité. C'eſt alors que nos larmes coulent avec les ſiennes, quand il s'écrie d'un ton déchirant :

Ce vieillard vénérable
A jeté dans mes bras un cri ſi lamentable...
Ah ! ſi tu l'avois vu, le poignard dans le ſein,
S'attendrir à l'aſpect de ſon lâche aſſaſſin ?

Ce tableau, imité du *Marchand de Londres*, eſt certainement ce qu'on a expoſé de plus tragique ſur notre théatre. Comment ſe peut-il néanmoins que Voltaire, capable de rendre des mouvemens ſi pathétiques, & d'un ſi grand effet, ne ſoit preſque jamais arrivé juſqu'au ſublime de la paſſion ? Je veux parler de ces traits brûlans & véhémens qui partent d'une ame profondément émue, qui nous pénètrent juſqu'au vif, nous tranſportent hors de

nous-mêmes, & laiſſent en nous un long ſouvenir. Tel eſt ce dernier éclat de la haine de Cléopatre :

Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble !

Et cet emportement de Pulchérie :

Tyran, deſcends du trône & fais place à ton Maître.

Et ce tranſport involontaire de la tendre Chimène :

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix.

Et cette fierté paſſionnée de l'implacable Emilie :

Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.
Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque choſe, &c.

Tels ſont, dans un autre genre, ces traits de fureur & d'amour de la violente Hermione :

Ma vengeance eſt perdue,
S'il ignore en mourant que c'eſt moi qui le tue.
Tu comptes les momens que tu perds avec moi.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Tout me ſera Pyrrhus, fut-ce Oreſte lui-même.
Pourquoi l'aſſaſſiner ? Qu'a-t-il fait ? à quel titre ?

Qui te l'a dit ?
Ah ! falloit-il en croire une Amante insensée ?
Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.

Tels sont encore les mouvemens impétueux & jaloux de la superbe Roxane, & presque le rôle entier de Phédre. Vous ne trouverez point dans les Pièces de Voltaire de ces traits de flamme, de ces élans sublimes, inspirés par le génie des passions. Les vers qu'on retient de lui, qu'on cite le plus volontiers, sont d'un tout autre genre ; ils respirent une sensibilité plus douce, plus gracieuse, plus réfléchie que passionnée.

Je veux que tous les cœurs soient heureux de ma joie.
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin.
Hélas ! que n'êtes-vous le père de Zamore !
Mon père, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi.
Vous pleurez dans les fers, & moi dans ma grandeur.

Un article sur lequel on croiroit que Voltaire dût soutenir plus heureusement le parallèle avec nos premiers Poëtes tragiques, c'est l'éloquence des sentimens & des passions. Ses Pièces nous présentent de fort beaux morceaux en ce genre : la double confidence

d'Œdipe & de Jocaſte ; quelques diſcours d'Oroſmane à Zaire, de Sémiramis à Aſſur, de Zopire à Mahomet, de Zamore à Guſman, ainſi qu'à Alvarès, &c. mais ce ne ſont que des morceaux détachés ; il n'a peut-être pas deux rôles dont l'enſemble ait le caractère d'éloquence propre à la paſſion qu'il a voulu peindre ; ou du moins il n'en a pas un ſeul qu'on puiſſe oppoſer en entier à certains rôles de Corneille, de Racine & de Crébillon. Comparerez-vous Zopire ou Zamti à Joad, Sémiramis à Phédre, Mariamne à Monime, Zaïre à Bérénice, Liſois à Burrhus ; ou bien Céſar à Auguſte, l'ancien Brutus au vieil Horace, le dernier Brutus au jeune Horace, Alzire à Pauline, Philoctète & Varus à Sévère, Mahomet à Atrée, Vendôme à Rhadamiſte, &c.? Le rôle de Mérope, le mieux ſoutenu & le plus éloquent de tous ceux de Voltaire, ſemble avoir été formé ſur les deux rôles d'Andromaque & de Clitemneſtre ; il a voulu fondre enſemble la douce ſenſibilité de l'une, & de l'autre la chaleur & l'énergie. Rapprochez les endroits qui peuvent entrer en comparaiſon ſous l'un ou l'autre

aſpect, & vous en ſentirez la différence, lors même que Voltaire s'eſt ſurpaſſé.

Quand Mérope ſe réſout à épouſer Poliſonte, nous produit elle la moindre ſenſation? Andromaque nous émeut & nous attendrit juſqu'aux larmes, en prenant une réſolution ſemblable, par les développemens que Racine en a ſu tirer. Quelque effet qui réſulte de la ſituation rapide de Mérope ſe précipitant au devant des coups du Tyran qui menacent ſon fils, Voltaire a-t-il porté l'éloquence de l'amour maternel à ce degré de force & de chaleur que Clitemneſtre fait éclater en arrachant ſa fille aux mains des bourreaux? Ce ſont les grands développemens qui manquent en général aux rôles de Voltaire, & ce ſont ces développemens qui font l'éloquence en tout genre.

Il y a de certains morceaux tragiques, d'après leſquels on peut juger ſi un Poëte a reçu de la Nature tout l'enthouſiaſme & le talent néceſſaire pour exprimer les paſſions. On les appelle des morceaux de force, parce que les Poëtes y déploient toute la force de leur génie, & qu'il eſt facile de meſurer ſur

ces morceaux leurs forces reſpectives. C'eſt là principalement qu'on voit la différence d'une chaleur factice & d'une chaleur véritable. L'eſprit n'eſt jamais plus froid que lorſqu'il veut contrefaire le délire & la fureur de la paſſion. Nous avons comparé ailleurs les imprécations de Camille, à celles de Palmire ; & l'on a vu que tous les efforts de l'eſprit ſont incapables de ſe meſurer à la vigueur du génie. Nous n'oppoſerons ici Voltaire ni à Corneille, ni à Racine, mais ſeulement à Crébillon, dans un morceau exactement du même genre, puiſque tous deux ont exprimé les fureurs d'Oreſte après ſon parricide. Dans Crébillon, Oreſte va ſe tuer, Palamède le déſarme, & veut calmer ſon déſeſpoir ; Oreſte le repouſſe avec colère :

Laiſſe-moi.
Je ne veux rien, cruel, d'Electre, ni de toi.
Votre cœur, affamé de ſang & de victimes,
M'a fait ſouiller ma main du plus affreux des crimes...
Mais, quoi ! quelle vapeur vient obſcurcir les airs !
Grace au Ciel, on m'entr'ouvre un chemin aux enfers.
Deſcendons ; les enfers n'ont rien qui m'épouvante ;
Suivons le noir ſentier que le ſort me préſente.
Cachons-nous dans l'horreur de l'éternelle nuit.
Quelle triſte clarté dans ce moment me *luit* !

Qui ramène le jour dans ces retraites ſombres ?
Que vois-je ! mon aſpect épouvante les ombres.
Que de gémiſſemens ! que de cris douloureux !
Oreſte ! qui m'appelle en ce ſéjour affreux ?
Egiſte... ah ! c'en eſt trop. Il faut qu'à ma colère...
Que vois-je ! dans ſes mains la tête de ma mère ?
Quels regards ! où fuirai-je ! ah ! monſtre furieux,
Quel ſpectacle oſes tu préſenter à mes yeux ?
Je ne ſouffre que trop, monſtre cruel ; arrête,
A mes yeux effrayés dérobe cette tête.
Ah ! ma mère, épargnez votre malheureux fils.
Ombre d'Agamemnon, ſois ſenſible à mes cris ;
J'implore ton ſecours, chère ombre de mon père ;
Viens défendre ton fils des fureurs de ſa mère.
Prends pitié de l'état où tu me vois réduit.
Quoi ! juſque dans tes bras la barbare me ſuit.
C'en eſt fait, je ſuccombe à cet affreux ſupplice.
Du crime de ma main mon cœur n'eſt point complice ;
J'éprouve cependant des tourmens infinis.
Dieux ! les plus criminels ſeroient-ils plus punis !

On ſait que les fureurs d'Oreſte, qui terminent la Tragédie d'*Andromaque*, ont ſervi de modèle à Crébillon ; il en a imité quelques mouvemens ; mais on doit convenir qu'il les a fortifiés & embellis ; il eſt vrai auſſi qu'il eſt plus naturel de nous montrer Oreſte agité par les Furies, lorſqu'il a tué ſa mère, qu'après

la mort d'Hermione. Quoiqu'il en ſoit, Racine & Crébillon nous ont laiſſé chacun un tableau de Maître, où le délire d'une ame agitée & tourmentée de remords eſt peint des couleurs les plus terribles & les plus pathétiques. C'eſt dévoiler à l'imagination tous les ſupplices de la conſcience. Un frémiſſement, un effroi général glacent les Spectateurs, quand Oreſte s'écrie :

Que vois je ? dans ſes mains la tête de ma mère !
Quels regards ! où fuirai-je ?

Ce mouvement eſt beaucoup plus vif & plus ſaiſiſſant que celui de Racine :

Mais que vois-je ? à mes yeux Hermione l'embraſſe !
Elle vient l'arracher au coup qui le menace !
Dieux, quels affreux regards elle jette ſur moi !

Mais Racine l'emporte ſur Crébillon pour des effets de poéſie :

Pour qui ſont ſes ſerpens qui ſifflent ſur vos têtes ?
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.

Ce dernier vers termine beaucoup mieux un

pareil, tableau que la réflexion de Crébillon, qui paroît en effet venir du Poëte, plutôt que du perſonnage. Ecoutez maintenant les tranquilles fureurs de l'Oreſte de Voltaire :

Non, ce n'eſt pas moi ; non, ce n'eſt point Oreſte :
Un pouvoir effroyable a ſeul conduit mes coups.
Exécrable inſtrument d'un éternel courroux,
Banni de mon pays par le meurtre d'un père ;
Banni du Monde entier par celui de ma mère ;
Patrie, Etats, parens, que je remplis d'effroi,
Innocence, amitié, tout eſt perdu pour moi.
Soleil qu'épouvanta cette affreuſe contrée,
Soleil qui reculas pour le feſtin d'Atrée,
Tu luis encor pour moi, tu luis pour ces climats !
Dans l'éternelle nuit tu ne nous plonges pas ?
Dieux, Tyrans éternels, puiſſance impitoyable,
Dieux qui me puniſſez, qui m'avez fait coupable,
Eh bien, quel eſt l'exil que vous me deſtinez ?
Quel eſt le nouveau crime où vous me condamnez ?
Parlez. . . . Vous prononcez le nom de la Tauride ;
J'y cours, j'y vais trouver la Prêtreſſe homicide,
Qui n'offre que du ſang à des Dieux en courroux,
A des Dieux moins cruels, moins barbares que vous.

Le moment où l'ame eſt troublée par l'image d'un crime tout récent, n'eſt pas celui des réflexions, & moins encore des ré-

ſlexions éloignées de la ſituation actuelle. L'Oreſte de Crébillon eſt pourſuivi par le ſpectacle de ſon meurtre, par ſa mère menaçante, & tuée entre les bras d'Egiſte. Ces objets ſont toujours ſous ſes yeux, & par-là même il les retrace aux yeux du Spectateur d'une manière plus tragique que ne pourroit le faire un récit. L'Oreſte de Voltaire eſt d'abord occupé de ce qui s'eſt paſſé avant ſon meurtre, & enſuite de ce qui ſe paſſera après la Piece ; il n'eſt point du tout à la ſeule choſe qui doit l'affecter tout entier ; auſſi nul trouble, nul mouvement, nul remords, nul tableau qui nous émeuve & qui nous prouve qu'il ſoit ému. Au milieu de cette froideur, ce qu'il y a de plus ridicule, c'eſt l'oracle qu'il ſe rend à lui-même ; il s'interroge, il ſe répond, & il ſe commande d'aller dans la Tauride. Comment cette idée peut-elle ſe préſenter à ſon eſprit ? Quel rapport a-t-elle avec ſon parricide ?

Il eſt donc vrai que ces fureurs immobiles, réfléchies & glaciales n'annoncent ni enthouſiaſme, ni chaleur d'imagination, ni aucune force de génie. C'eſt une pure

déclamation, qui ne ſert qu'à refroidir l'émotion du ſpectacle. On voit bien que Voltaire a voulu éviter d'imiter Crébillon ; mais on voit encore mieux ſon impuiſſance à l'égaler, & ſon indiſcrétion à lutter contre *un génie ſi vigoureux, qu'il a pourtant ſurpaſſé en d'autres occaſions.*

CHAPITRE VII.

Du Dialogue.

LE Dramatique eſt une partie intégrante de l'Epopée ; le Dialogue eſt l'eſſence même du Poeme dramatique. Celui qui raconte a un moyen plus facile d'embellir ſon imitation en expoſant les actions & les diſcours de ſes Héros ; l'artifice de la narration cache ou abrege ce qu'il y a de ſtérile ou d'indifférent dans un ſujet, pour ne préſenter que ce qu'il a de vif & d'animé. Le Poëte épique ſupprime les diſcours préparatoires, qui ſont ce qu'il y a de plus difficile à ennoblir, & choiſit les occaſions les plus intéreſſantes de mettre ſes Héros en préſence, & de les faire parler. Dans le Drame, l'action s'expoſe & ſe développe toute entière par les diſcours mêmes des Perſonnages ; les circonſtances relatives, les motifs de conduite, les explications néceſſaires ; en un mot, tout ce qui tient au ſujet, doit être amené par l'enchaînement du Dialogue. Cette imitation, moins noble que

l'autre, a quelque choſe de plus naturel ; mais c'eſt préciſément ce naturel où il faut atteindre, qui offre les plus grandes difficultés.

Je ne parle plus de cet art qui conſiſte à donner à chacun des Acteurs le langage convenable à ſon caractère, à ſes mœurs, à ſes paſſions ; mais de celui qui diſpoſe la matière de chaque ſcène de manière à ſe développer clairement, & à produire tout ſon effet par la juſteſſe, la préciſion, la vivacité & la progreſſion du Dialogue ; diſpoſition qui varie à l'infini, ſelon la ſituation & les intérêts des Interlocuteurs. Il n'y a pas de Poëte aſſez impertinent pour mettre deux Acteurs vis-à-vis l'un de l'autre, ſans ſavoir à peu près ce qu'ils ont à ſe dire ; mais il y en a très-peu qui ſachent comment ils doivent le dire, qui diſtribuent toutes les parties d'une ſcène dans l'ordre le plus vraiſemblable, & dans la gradation la plus intéreſſante ; car l'intérêt de chaque ſcène, comme celui de la Pièce, doit aller en croiſſant juſqu'à la fin.

Le premier mérite du Dialogue eſt la vérité. Le Dialogue eſt vrai quand les Perſonnages diſent ce que la ſituation exige d'eux, quand

quand ils parlent & ſe répondent juſte, conformément à leurs penſées & à la paſſion qui les fait agir. Cette regle, qui paroît ſi ſimple & d'une exécution ſi facile, n'eſt pourtant pas celle que la plupart des Poëtes obſervent le mieux. Le plus ſouvent ils ſe voient obligés de l'enfreindre par la mauvaiſe diſpoſition de leur plan, lorſqu'ils ont placé leurs Acteurs dans une poſition forcée, où l'intrigue ſe dénoueroit & tomberoit tout-à-coup, ſi les Interlocuteurs diſoient ce qu'ils doivent ſe dire. C'eſt un moyen très-sûr de découvrir le vice d'une intrigue, que de s'arrêter à la fauſſeté du Dialogue : ſi vous recherchez avec la moindre attention pourquoi deux Perſonnages ſe parlent & ſe répondent à contre-ſens, vous appercevrez ſans peine à quelle abſurdité du plan tient l'abſurdité de leurs diſcours. Il eſt inconcevable combien Voltaire a commis de fautes en ce genre. Comme aucun Poëte diſtingué ne s'eſt permis des intrigues plus invraiſemblables, il n'en eſt pas non plus qui ait fait dialoguer ſes Acteurs d'une manière moins raiſonnable & plus fauſſe. Sa grande réputation m'autoriſe à le choiſir de préférence

pour les exemples que j'ai à rapporter, puiſque cette réputation même rend ſes défauts plus importans & plus contagieux.

Sémiramis fait venir le Grand-Mage Oroës, pour le conſulter ſur ſon nouvel hymen : Oroës ſait qu'Arzace eſt Ninias. La Reine lui dit :

Je vais nommer un Roi. Vous, couronnez ſa tête.
Tout eſt-il préparé pour cette auguſte fête ?

Elle ajoute :

Arzace a préſenté des dons aux Immortels ?

OROÉS.

Oui, ces dons leur ſont chers, Arzace a ſu leur plaire.

SÉMIRAMIS.

Je le crois, & ce mot me raſſure & m'éclaire.
Puis-je d'un ſort heureux me repoſer ſur lui ?

Quel eſt le ſens naturel de ce diſcours, ſinon qu'elle veut choiſir Arzace pour Roi & pour époux ? Comment pourroit-elle autrement *ſe repoſer ſur lui d'un ſort heureux ?* Cependant Oroës ne veut rien entendre à un langage ſi clair ; au lieu d'empêcher un in-

ceſte, & de marquer par quelque mouvement ſon horreur pour un pareil projet, il répond tranquillement :

Arzace de l'Empire eſt le plus ſûr appui.

Cette réponſe rend le Grand-Mage ridicule : mais s'il entendoit ce qu'il ne peut point ne pas entendre, s'il répondoit ce qu'il doit répondre, il découvriroit à Sémiramis qu'elle veut épouſer ſon fils, & de ce moment la Pièce ſeroit finie.

Pourquoi Alzire laiſſe-t-elle tuer ſon époux par Zamore ? C'eſt-là le vice de la cataſtrophe. Ce défaut vous paroîtra ſenſible, ſi vous prenez garde à la fauſſeté du dialogue de ces deux Amans.

Quel déſeſpoir horrible étincelle en tes yeux ?
Zamore....

ZAMORE.

C'en eſt fait.

ALZIRE.

Où vas-tu ?

ZAMORE.

Mon courage
De cette liberté va faire un digne uſage.

D'après ces ſignes de déſeſpoir & de fureur, Alzire peut-elle douter que Zamore faſſe un autre uſage de la liberté qu'elle vient de lui procurer, que pour ſe venger de Guſman ? La ſeule penſée qu'elle puiſſe naturellement avoir, eſt celle qu'elle n'a point. Savez-vous ce qu'elle répond ?

Tu n'en ſaurois douter, je péris ſi tu meurs.

Elle ne ſonge qu'aux jours de ſon Amant, quand les jours de ſon époux ſont viſiblement menacés. Sans ce mauvais dialogue il n'y avoit plus de cataſtrophe ; car ſi Alzire entendoit & répondoit juſte, laiſſeroit-elle courir Zamore à cet aſſaſſinat ? Le Poëte a mieux aimé lui prêter une réponſe abſurde, qu'une conduite odieuſe.

Si Brutus, ſelon le plan du Poëte, condamne ſon fils à la mort, contre toute raiſon, ce qu'il y a de déraiſonnable dans ce dénouement ſera palpable dans la ſcène où le père eſt chargé par le Sénat d'interroger ſon fils. Brutus ne lui demande point ce qu'il ſeroit obligé de demander à un Etranger, à plus forte raiſon à un fils qu'il doit vouloir trouver innocent. Il lui dit ſeulement :

Avois tu réſolu d'opprimer ta Patrie ?

Titus répond :

. . . . . Je n'ai rien réſolu. . .
Mon cœur encor ſurpris de ſon égarement,
Emporté loin de ſoi, fut coupable un moment.

Il eſt clair que Brutus devoit lui demander : *De quoi étois-tu coupable ?* as tu pris quelque engagement avec l'ennemi de ta Patrie ? c'eſt-là le crime dont tu es accuſé, c'eſt-là le ſeul crime qui mérite la mort ; car ton amour paſſager pour Tullie, qui n'eſt plus, eſt une erreur de jeune homme que je ne dois pas punir dans ton ſang. *Si tu n'as rien réſolu, tu n'étois point coupable.* Au lieu de cela, Brutus ſe contente d'exclamations vagues :

Quoi ! tant de perfidie avec tant de courage ?
De crimes, de vertus, quel horrible aſſemblage !

car voilà tout le réſultat de cet interrogatoire ; & parce que Titus, qui a perdu ſa Maîtreſſe, veut mourir auſſi, Brutus, ſans de plus amples informations, embraſſe ſon fils & l'envoie à la mort. Qu'on eût donné cette ſcène à Corneille, l'auroit-il dialoguée avec auſſi peu de raiſon & de vérité ?

Si le ſpectacle d'un père aſſez inſenſé pour faire mourir ſon fils, ſans avoir pris la peine de s'éclaircir de ſon crime, ni avec lui, ni avec perſonne, ſans en avoir cherché les moindres preuves, pouvoit cauſer la moindre illuſion ; ſi le Spectateur pouvoit ſe croire témoin d'une pareille action, il ſouffriroit cruellement, il ſe récrieroit contre la folie du fils & l'abſurde inhumanité du père ; il ne voudroit point que Brutus envoyât ſon fils à la mort, pour l'erreur d'une ſeule penſée qui n'a pas eu le moindre effet, & qui ne peut pas même être prouvée ; il ſe leveroit avec douleur, avec indignation, & ne laiſſeroit point achever une Pièce, qui ſeroit pour lui un tourment plutôt qu'un plaiſir : mais l'illuſion étant abſolument détruite, l'émotion, quelle qu'elle ſoit, ne pouvant être excitée que par le jeu des Acteurs, & non par l'intérêt d'une action dénuée de toute vraiſemblance, on laiſſe paiſiblement achever une cataſtrophe dont on eſt foiblement touché, & qui feroit une impreſſion trop douloureuſe ſi elle n'étoit pas incroyable.

Le prétendu miracle, ce tour de Char-

latan qui termine la Tragédie de *Mahomet*, paroîtroit dans tout ſon ridicule, pour peu que les Acteurs vouluſſent mettre une ombre de bon ſens dans leurs diſcours. Lorſque Mahomet s'écrie, en voyant chanceler Séide affoibli par le poiſon :

De nous deux à l'inſtant que le coupable expire !

Palmire doit-elle s'adreſſer à ſon frère ?

Mon frère ! eh, quoi ! ſur eux ce monſtre a tant d'empire ! &c.

Séide doit-il s'adreſſer à ſa ſœur ?

Le Ciel punit ton frère.
Mon crime étoit horrible, autant qu'involontaire, &c.

Ce n'eſt point là ce qu'exige la ſituation. C'eſt au Peuple étonné de l'audace de Mahomet, que l'un & l'autre devroient porter la parole, pour confondre l'impoſteur. Que Palmire ne dit-elle : Eh ! ne voyez-vous pas que l'aſſaſſin de mon père, le meurtrier d'Hercide, empoiſonna mon frère ? Pourquoi Séide n'ajoute-t-il pas ? Oui, le perfide Omar m'a préſenté le breuvage fatal ; je ſens le poiſon qui brûle mes veines, & le monſtre oſe

charger le Ciel de ſon forfait ! Il n'étoit pas poſſible qu'ils parlaſſent autrement. Ce n'eſt qu'après la mort de ſon frère que Palmire s'aviſe de dire : *Non, le poiſon ſans doute*, & elle ſouffre que Mahomet l'interrompe, & elle lui laiſſe débiter un long diſcours ; elle laiſſe congédier le Peuple, & quand ce Peuple eſt retiré, quand il n'eſt plus temps, elle crie de toutes ſes forces :

Arrêtez. Le barbare empoiſonna mon frère.

Il ne faut être ni bien ſubtil, ni bien clairvoyant, pour appercevoir toute la déraiſon d'un pareil dialogue.

Il n'eſt point de Tragédie de Voltaire où le vice du plan ne donne lieu à des défauts du même genre ; n'en citons plus qu'un exemple pris de *Tancrède*.

Tout le nœud de la Pièce roule ſur une Lettre ſans adreſſe, écrite par Aménaïde ; il faut abſolument qu'Aménaïde laiſſe croire à tout le monde, & même à ſon père, que cette Lettre étoit pour Solamir, afin que Tancrède lui-même y ſoit trompé, & que la cataſtrophe ait lieu. Une ſi forte invraiſem-

blance devient très-ſenſible dans la ſcène où le père vient reprocher à ſa fille la trahiſon qu'elle a commiſe, par l'affectation qu'il met à ne lui point demander à qui cette Lettre ſans nom étoit adreſſée, par l'affectation incroyable de ne pas nommer une ſeule fois Solamir : Voici le dialogue.

ARGIRE.

Qu'as-tu fait ?

AMÉNAIDE.

Nos malheurs.

ARGIRE.

Pleures-tu ſur ton crime ?

AMÉNAIDE.

Je n'en ai point commis.

ARGIRE.

Quoi ! tu démens ton ſeing ?

AMÉNAIDE.

Non.

ARGIRE.

Tu vois que le crime eſt écrit de ta main.
Tout ſert à m'accabler, tout ſert à te confondre, &c.

Aménaïde ne dément point ſon ſeing ; elle aſſure qu'elle n'a point commis de crime ; & ſon père ne lui dit pas : Quoi ! trahir ta Patrie, appeler Solamir dans nos Etats, lui écrire en ces termes : *Puiſſiez-vous vivre en Maître aux murs de Syracuſe, & régner dans nos murs ainſi que dans mon cœur!* n'eſt-ce pas être perfide & coupable ? Il devoit d'autant plus inſiſter ſur le nom de Solamir, que ce nom ſeul fait le crime & la condamnation de ſa fille, & que ce nom n'étoit point écrit ſur la Lettre. Cette petite ſupercherie du Poëte, qui fonde toute la conduite de ſa Pièce ſur un ſilence impoſſible, révolte la Nature & la vérité.

Le dialogue pèche encore contre cette vérité, ſans laquelle rien n'eſt beau, lorſqu'il contredit la ſituation & les ſentimens des Perſonnages ; telle ou telle circonſtance détermine néceſſairement telle ou telle penſée ; un intérêt preſſant vous dicte ce qu'il y a de plus convenable à dire ou à répondre. Parler d'une manière oppoſée à ſon intérêt ou à la circonſtance, eſt d'un ſtupide ou d'un fou, & ce n'eſt point là ce que l'art doit imiter, à moins

qu'il n'ait à peindre ces égaremens de la paſſion, dont nous parlerons bientôt. Le bon ſens exige qu'il y ait un rapport entre la ſituation, les ſentimens & les diſcours; ne point obſerver ce rapport, c'eſt préciſément ce qu'on nomme *extravagance*; tout homme qui parle à faux, extravague. Or, y a-t il un défaut plus groſſier pour un Poëte dramatique, que de faire extravaguer ſes Perſonnages? Oroès n'extravague-t-il pas un peu, lorſqu'après avoir dit à Arzace que l'ombre de Ninus demande vengeance, & qu'Arzace veut ſavoir *de qui* elle l'attend, ce Grand-Mage ne répond pas à cette queſtion, & parle d'autre choſe? Cicéron, qui, au dernier Acte de *Rome ſauvée*, ayant à rendre compte aux Sénateurs du combat qui vient de ſe livrer, ayant à peindre *la déplorable image & d'une ville en cendre, & d'un champ de carnage*, débute par cette emphaſe:

Romains, j'aime la gloire, & ne veux point m'en taire.
Des travaux des humains [illegible] le ſalaire, &c.

Cicéron, à ce qu'il me ſemble, extravague un peu trop fort.

Le fils de Brutus dit à ſa Maîtreſſe :

Je ſais que je vous aime, & ne me connois plus.

Et Tullie lui répond :

Ecoute au moins ce ſang qui m'a donné la vie.

Comme il n'y a aucune apparence de liaiſon & de ſens dans ce diſcours, il eſt clair que Tullie extravague complètement, & de ſang-froid, qui pis eſt.

A la fin de la quatrième ſcène du troiſième Acte de *la Mort de Céſar*, cet ennemi de la République a réſiſté à toutes les inſtances de Brutus qui voudroit lui ſauver la vie, en le faiſant renoncer au deſſein d'être Roi ; il déclare ainſi ſon obſtination :

L'Univers peut changer, mon ame eſt inflexible.
Rome doit obéir, quand Céſar a voulu.

A ces mots, Brutus ſe retire d'un air conſterné. Céſar s'apperçoit de ſa douleur, & lui demande la cauſe de ſes larmes. Une queſtion à laquelle on ne s'attend pas, eſt celle-ci. *Pleures-tu les Romains ?* Comment Céſar peut-il croire que Brutus pleure les Romains, après que Brutus lui a dit ;

. . . . . Sais-tu bien qu'il y va de ta vie?
Sais-tu que le Sénat n'a point de vrai Romain
Qui n'aſpire en ſecret à te percer le ſein ?

Auſſi Brutus lui répond-il fort bien : *Je ne pleure que toi.* Mais Céſar eſt réſolu de ne rien entendre à un langage ſi clair. Au lieu d'en conclure qu'on a conjuré ſa mort, la ſeule concluſion qui ſoit naturelle, Céſar extravague & s'écrie :

Que ne puis-je à ce point aimer ma République !

Quel rapport y a-t-il entre ce ſentiment & l'inflexibilité de Céſar, & ſur-tout quel rapport avec la douleur de Brutus, qui dans ce moment *ne pleure que Céſar*, & non la République ?

A la ſeconde entrevue de Mérope & d'Egiſte, ce jeune homme qui ſe voit rappelé pour ſubir la mort, dit avec douleur :

. . . . . Quels ſeront vos regrets,
Mère trop malheureuſe, & dont la voix ſi chère
M'avoit prédit. . . .

Mérope l'interrompt par cette exclamation

qu'inſpire la Nature même, & dont le ſentiment eſt auſſi touchant que vrai :

Barbare ! il te reſte une mère.
Je ſerois mère encor ſans toi, ſans ta fureur.
Tu m'as ravi mon fils.

Juſqu'ici le dialogue eſt admirable ; mais Egiſte ne ſait plus ce qu'il dit, en répondant ainſi :

Si tel eſt mon malheur,
S'il étoit votre fils, je ſuis trop condamnable.

Eſt-ce la crainte de la mort qui le fait extravaguer? Ne devoit-il pas dire : Eh, quoi ! Madame, votre fils étoit-il donc un aſſaſſin ? Rappelez-vous le récit naïf & ſincère que je vous ai fait de mon aventure. Je faiſois pour vous des vœux dans le temple d'Hercule, un de vos aïeux. Cet aſſaſſin m'a dit : *Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide ?* Etoit-ce là une raiſon à votre fils, au deſcendant d'Alcide, pour m'aſſaſſiner ? C'en étoit une au contraire de m'accueillir & de me protéger. Tout vous dit, tout vous prouve que l'aſſaſſin qui eſt tombé ſous mes coups

dans une juſte défenſe, étoit votre ennemi, & non pas votre fils.

Il eſt bien vrai que Mérope n'avoit rien de bon à répondre à ce raiſonnement, d'après lequel le poignard auroit tombé de ſes mains, & le coup de théatre n'exiſtoit plus; mais il eſt tout auſſi vrai qu'Egiſte ne pouvoit pas raiſonner autrement dans la ſituation où il ſe trouve, & qu'il n'eſt pas permis de motiver un coup de théatre ſur une réponſe extravagante.

Au troiſième Acte de *Mahomet*, ce monſtre vient d'ordonner à Séide de tuer Zopire, qui, dans l'inſtant même, arrive près de Séide pour lui ſauver la vie. Le trouble de ce jeune homme eſt peint dans ſes yeux, dans ſon langage. Zopire s'en apperçoit, & lui dit :

D'où vient que tu frémis, & que ton cœur ſoupire?
Tu détournes de moi ton regard égaré;
De quelque grand remords tu ſembles déchiré.

A cela Séide répond :

Eh! qui n'en auroit pas dans ce jour effroyable?

Cette réponſe n'eſt pas bien juſte; il n'eſt

pas naturel que Séide, preſſé par les tendreſſes & la généroſité de Zopire, s'exprime d'une manière ſi générale : *Qui n'auroit pas des remords ?* Et quel autre que lui eſt chargé du meurtre de ce vertueux vieillard ? quel autre que lui peut en avoir des remords ? Mais devineriez-vous jamais la réplique de Zopire ?

Si tes remords ſont vrais, ton cœur n'eſt plus coupable.

Un autre auroit inſiſté, auroit demandé : Quelle eſt donc la cauſe de ce trouble & de ces remords ? *Tu me diſois qu'en m'écoutant, ta foibleſſe a trahi Mahomet.* Que t'avoit-il commandé ? que lui avois-tu promis ? Tout cela auroit été naturel ; mais comme il faut que Zopire ſoit tué, il faut auſſi qu'il ne comprenne rien ni à ce qu'il voit, ni à ce qu'on lui dit, & qu'il parle contre toute raiſon.

La première entrevue d'Alzire & de Zamore eſt dialoguée preſque d'un bout à l'autre, ſur un ton auſſi éloigné de la Nature & de la vérité. Zamore ſe jette aux pieds de ſon Amante, & lui demande ce *qu'elle a fait des*

des ſaints nœuds qui les ont enchaînés. Alzire, qui vient d'epouſer Guſman, héſite de répondre à cette queſtion, ſe lamente, & dit enfin : *Je t'ai revu trop tard.* Ces mots en diſent aſſez pour un Amant qui craint de retrouver ſa Maîtreſſe infidelle ; ces mots du moins ſont aſſez alarmans pour qu'il en déſire l'explication. Point du tout : Zamore n'y prend pas garde. Savez-vous ce qui lui vient dans l'eſprit ? Le voici :

Le bruit de mon trépas a dû remplir le monde.
J'ai traîné loin de toi ma courſe vagabonde, &c.

Du reſte, cet Amant, qui doit inſiſter plus que jamais ſur ſa première queſtion : *Qu'as-tu fait des ſaints nœuds qui nous ont enchaînés ?* eſt ſi bien raſſuré par ces mots, *Je t'ai revu trop tard*, qu'il eſt perſuadé maintenant qu'Alzire ne les a point trahis.

Tu n'es point devenue Eſpagnole & perfide.

Après quoi il lui parle du deſſein de poignarder Guſman, & l'invite à lui livrer la victime. Alzire, étonnée de n'avoir pas été entendue, après s'être énoncée clairement,

s'offre elle même pour victime. *Frappe*, lui dit-elle, *je suis indigne & du jour & de toi. Sais-tu pour quel époux j'ai pu t'abandonner ?* Au lieu de se récrier à ces mots sur l'infidélité de sa Maîtresse, au lieu de déplorer son malheur, Zamore prend tout-à-coup son parti en Stoïcien, & répond gravement :

Non, mais parle : aujourd'hui rien ne peut m'étonner.

Lui qui comptoit sur Alzire comme sur la fidélité même, il ne peut pas être étonné qu'elle lui ait manqué de foi. Quand il apprend enfin qu'elle a épousé Gusman, son ennemi, son bourreau, il est un peu surpris, mais il n'en paroît pas trop fâché ; il se console aussi-tôt, par une raison bien singulière en un pareil moment :

Non, si je suis aimé, non, tu n'es point coupable.

c'est-à-dire ; puisque tu m'aimes, tu n'es point coupable d'en avoir épousé un autre, quoique cet époux soit mon plus cruel ennemi. Si tu m'aimes, tu n'es point coupable d'avoir trahi tes sermens & la foi que tu m'avois

jurée, & je ſerai content de te voir dans les bras de l'homme que je déteſte le plus. Voilà ce que ſignifie le raiſonnement bizarre de Zamore, qui ne témoigne ni regrets ni douleur, qui ne fait aucun reproche, pas même la moindre plainte à ſon infidelle Maîtreſſe; & c'eſt ainſi que Voltaire fait parler les paſſions. Sévere, qui ſe trouve dans la même ſituation, s'exprime différemment :

O Ciel, qui, malgré moi, me renvoyez au jour;
O ſort, qui redonnez l'eſpoir à mon amour,
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée!...
Et ce n'eſt pas un mal que je veuille guérir;
Je ne veux que la voir, ſoupirer, & mourir...
O trop aimable objet qui m'avez trop charmé!
Eſt-ce là comme on aime, & m'avez vous aimé?

Mais ſur tout quelle vérité de dialogue entre Sévère & Pauline! quelle progreſſion de ſentimens! & quelle naïveté ſublime dans ces réponſes animées qui terminent la ſcène!

PAULINE.

Puiſſe trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de ſa valeur!

SÉVÈRE.

Il la trouvoit en vous.

PAULINE.

Je dépendois d'un père.

Mettre des Perſonnages en ſcène pour leur faire tenir des diſcours étrangers à leurs poſitions & à leurs ſentimens, c'eſt ignorer les loix de la Nature & celles du dialogue. Quand deux Acteurs ont une raiſon de ſe trouver enſemble, doivent-ils ſe parler comme s'ils ne s'entendoient pas? doivent-ils répondre à toute autre choſe qu'à celle qu'on leur demande? N'eſt-ce pas là un dialogue de ſourds ou d'inſenſés? La ſeule occaſion où ces diſparates ſoient permiſes, c'eſt quand un perſonnage eſt tellement abſorbé par une paſſion violente ou par un ſentiment profond, qu'il eſt effectivement ſourd à ce qu'on lui dit, & qu'il s'entretient avec ſon idée. Cet égarement dans le dialogue devient alors un moyen très-vrai & très-beau de peindre le trouble & l'égarement de l'ame. D. Sanche vient offrir ſon bras à Chimène, pour venger contre ſon

Amant la mort de ſon père. Plongée dans ſa douleur, agitée, combattue par ſon devoir & ſon amour, elle l'entend à peine : *Malheureuſe !* ſe dit-elle à elle-même ; & ce ſeul mot, qui répond plutôt à ſa penſée qu'à celle de D. Sanche, découvre mieux ſes ſentimens qu'un diſcours plus direct & plus relatif à celui qu'on lui tient.

Arcas, étonné de la douleur ſombre & profonde d'Agamemnon, lui fait une riche peinture de ſa gloire, de ſa puiſſance, de tout ce qu'il croit en un mot capable de le rendre heureux. Les pleurs d'Agamemnon ſont la ſeule réponſe à ces images de bonheur. Arcas le preſſe de lui découvrir la cauſe de ſes larmes :

Pleurez-vous Clitemneſtre, ou bien Iphigénie ?

Agamemnon ne répond point à Arcas ; c'eſt à ſa fille, dont ſon cœur eſt plein, qu'il a ſans ceſſe préſente à ſes yeux & à ſon eſprit, qu'il s'écrie avec un tranſport dont il n'eſt plus le maître :

Non, tu ne mourras point, je n'y puis conſentir.

Preſque toute la première ſcène de Phédre & d'Œnone eſt dialoguée de cette manière ; auſſi jamais l'égarement de la paſſion n'a-t-il été peint ſous des couleurs plus vives & plus vraies. N'oublions pas que ce genre de beautés eſt dû aux Anciens, modèles admirables pour la vérité du dialogue. Voltaire en a fait un uſage très-heureux dans la première ſcène de Mérope, où cette mère, uniquement occupée de l'idée de ſon fils, paroît inſenſible & ſourde à toutes les conſolations de ſa Confidente, & ne répond qu'au ſentiment dont elle eſt profondément affectée :

Quoi ! Narbas ne vient point. Reverrai-je mon fils ?....
Me rendez-vous mon fils, Dieux témoins de mes larmes ?

La vérité de l'imitation demande que, dans les ſituations tranquilles, le dialogue ſoit plein, abondant, ſuivi, & bien raiſonné ; mais quand la ſituation s'échauffe, quand les Perſonnages ſont animés de paſſions fortes & violentes, le dialogue doit s'animer auſſi ; les réponſes doivent ſe ſuccéder rapidement ; avec feu & préciſion. Ce n'eſt pas connoître la Nature, que d'employer alors de longs diſ-

cours, qui viennent l'un après l'autre, ſans interruption, comme dans un entretien paiſible où l'on délibère ſur un ſujet important. Les Anciens ont très-bien diſtingué ces deux manières de dialoguer. Corneille eſt peut-être le ſeul Moderne qui ait parfaitement ſuivi cette pratique, & qui les ait ſurpaſſés dans l'art du dialogue. Racine, en cette partie, eſt reſté au deſſous des Anciens & de Corneille. Ses Acteurs, quelque paſſionnés qu'ils ſoient, diſent trop de ſuite ce qu'ils ont à dire, & s'écoutent trop patiemment les uns les autres. Il m'a toujours ſemblé que la ſituation violente où ſe trouvoient Agamemnon, Clitemneſtre & Iphigénie, ne leur permettoit pas de ſe haranguer tour à tour avec autant d'étendue, & ſans oſer s'interrompre; il eſt vrai que la ſurpriſe & l'abattement d'Agamemnon peuvent autoriſer ſon ſilence & ſa longue attention; mais des diſcours entrecoupés, conformes au déſeſpoir, à l'agitation des Perſonnages, auroient jeté bien plus de mouvement ſur une des ſcènes les plus éloquentes & les plus pathétiques qui ſoient au théatre.

Corneille n'a jamais manqué ces grands effets d'un dialogue vif, rapide, interrompu, quand la ſituation l'exigeoit. Toute la Tragédie de *Polyeucte* eſt un chef-d'œuvre en ce genre, & nous en offre des exemples à chaque ſcène. Lorſque Félix eſt encore dans la chaleur de ſon premier courroux contre ſon gendre, & que ſa fille vient pour le fléchir, le Poëte ne leur a point prêté des harangues bien arrondies & bien étudiées. Leurs ſentimens tumultueux & preſſés de ſortir, ſe choquent rapidement par des reparties multipliées, & plus fortes les unes que les autres.

PAULINE.

Eſt-ce ainſi que d'un gendre un beau-père eſt l'appui ?

FÉLIX.

Qu'il faſſe au moins pour ſoi ce que je fais pour lui.

PAULINE.

Mais il eſt aveuglé.

FÉLIX.

Mais il ſe plaît à l'être.
Qui chérit ſon erreur ne la veut pas connoître.

PAULINE.

Mon père, au nom des Dieux....

FÉLIX.

Ne les réclamez pas
Ces Dieux, dont l'intérêt demande ſon trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux.

FÉLIX.

Hé bien ! qu'il leur en faſſe...

PAULINE.

En épouſant Pauline, il s'eſt fait votre ſang.

FÉLIX.

Je regarde ſa faute & ne vois plus ſon rang...

PAULINE.

Quel excès de rigueur !

FÉLIX.

Moindre que ſon forfait.

PAULINE.

O de mon ſonge affreux trop véritable effet !

Voyez-vous qu'avec lui vous perdez votre fille ?

FÉLIX.

Les Dieux & l'Empereur ſont plus que ma famille, &c.

Corneille obſerve cette vérité d'imitation juſque dans les plus petites choſes. Stratonice, encore effrayée & troublée de l'audace de Polyeucte, & de tout le tumulte qu'il a occaſionné dans le temple en renverſant les Idoles, vient en apporter la nouvelle à Pauline. Le déſordre de ſes eſprits ne lui permet pas de commencer tout de ſuite ſon récit, comme font ordinairement les Confidens de nos Tragédies, qui, chargés d'un pareil emploi, ſe preſſent de dire ce qu'ils ont vu, pour en être plus tôt débarraſſés. Le Poëte a vraiment ſaiſi la Nature, en nous repréſentant ainſi le trouble & le bouleverſement d'idées qui ſe paſſe dans l'ame de Stratonice.

Ah ! Pauline !

PAULINE.

Mes vœux ont-ils été déçus ?
J'en vois ſur ton viſage une mauvaiſe marque.
Se ſont-ils querellés ?

STRATONICE.

Polyeucte, Néarque,
Les Chrétiens...

PAULINE.

Parle donc, les Chrétiens?

STRATONICE.

Je ne puis.

PAULINE.

Tu prépares mon ame à d'étranges ennuis.

STRATONICE.

Vous n'en sauriez avoir une plus juste cause...
Tout votre songe est vrai, Polyeucte n'est plus...

PAULINE.

Il est mort?

STRATONICE.

Non, il vit; mais, ô pleurs superflus!
Ce courage si grand, cette ame si divine
N'est plus digne du jour, ni digne de Pauline.
Ce n'est plus votre époux si charmant à vos yeux,
C'est l'ennemi commun de l'Etat & des Dieux, &c.

Voltaire a oublié de faire quelque éloge de ce dialogue, si naif & si vrai dans ses Commentaires de Corneille; mais il n'a pas oublié

de l'imiter au cinquième Acte de *Mérope*; & cette imitation a toujours été applaudie.

NARBAS.

Est-ce vous Isménie ?
Sanglante, inanimée ; est-ce vous que je vois ?

ISMÉNIE.

Ah ! laissez-moi reprendre & la vie & la voix.

NARBAS.

Mon fils est-il vivant ? Que devient notre Reine ?

ISMÉNIE.

De mon saisissement je reviens avec peine ;
Par les flots de ce Peuple entraînée en ces lieux. . .

NARBAS.

Que fait Egiste ?

ISMÉNIE.

Il est. . . le digne fils des Dieux.
Egiste ! il a frappé le coup le plus terrible, &c.

Non seulement la vivacité des reparties donne de la chaleur & de la vérité au dialogue, mais elle est la source du sublime dans la Tragédie. Si le sublime de poésie & d'images y trouve

rarement place, le ſublime de ſentimens, plus capable encore de nous frapper d'admiration, y peut briller dans tout ſon éclat. Quel moyen plus heureux de faire jaillir ces traits ſublimes, qu'un dialogue preſſé, où le choc des paſſions met en mouvement toutes les facultés de l'ame, &, pour ainſi dire, électriſe le génie! C'eſt auſſi de cette chaleur du dialogue que ſont partis ces ſublimes ſentimens qui élèvent Corneille au deſſus de tous les Poëtes.

Dans un ſi grand revers, que vous reſte-t-il? — Moi.
Moi, dis-je, & c'eſt aſſez.
Alber vous a nommé, je ne vous connois plus.
— Je vous connois encore.
Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.
Je mourrai trop heureux, mourant d'un coup ſi beau.
— Va, je ſuis ta partie, & non pas ton bourreau.
Sortir d'une bataille & combattre à l'inſtant!
— Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.
Vous faites des vertus au gré de votre haine.
— Je me fais des vertus dignes d'une Romaine.
C'eſt l'amour des grandeurs qui vous rend importune.
— J'aime votre perſonne & non votre fortune.
Sévère n'eſt point mort. — Quel mal nous fait ſa vie!
Quoi! vous me ſoupçonnez déja de quelque ombrage.
— Je ferois à tous trois un trop ſenſible outrage.

Qui trahit tous nos Dieux auroit pu vous trahir.
— Je l'aimerois encor quand il m'auroit trahie.
Où le conduiſez-vous? — à la mort. — A la gloire.
Rends-moi mon fils, ingrate. — Il m'en déſavoueroit.
Ah! c'eſt trop m'outrager. — N'outragez plus les morts.
Ne ſoyez l'un ni l'autre. — Et que dois-je être? — Roi.
De votre Lieutenant m'enviez-vous le nom?
— De pareils Lieutenans n'ont des Chefs qu'en idée, &c.

On peut dire que Corneille a plus de ces grands traits à lui ſeul, que tous les Poëtes tragiques enſemble, par la raiſon qu'aucun d'eux n'a porté auſſi loin la force, la vivacité & la vérité du dialogue. Ce qui caractériſe Racine, dans ſa manière de dialoguer, c'eſt un enchaînement toujours naturel, une progreſſion intéreſſante de ſentimens & d'idées, une nuance délicate qui lie enſemble toutes les réponſes, une facilité merveilleuſe à paſſer d'un objet à l'autre, par des tranſitions imperceptibles; mais ſur-tout cette logique du cœur, par laquelle des Acteurs paſſionnés deviennent réciproquement leurs plus ſecrètes penſées, & s'expliquent avec cette juſteſſe qui vient de la ſenſibilité plutôt que de l'eſprit, en répondant moins directement aux

diſcours extérieurs, qu'au langage intérieur de l'ame. C'eſt ainſi qu'Hermione diſant à Oreſte :

Ah ! ne ſouhaitez pas le deſtin de Pyrrhus :
Je vous haïrois trop.

Oreſte lui répondit :

.... Vous m'en aimeriez plus.

Cette liaiſon ſecrète & délicate d'idées & de ſentimens, fait toute la beauté du dialogue ſuivant :

HERMIONE.

Allez contre un rebelle armer toute la Grèce. . .
Qu'on faſſe de l'Epire un ſecond Ilion.
Allez. Après cela direz-vous que je l'aime ?

ORESTE.

Madame, faites plus, & venez-y vous-même.
Voulez-vous demeurer pour otage en ces lieux ?. . .
Faiſons de notre haine une commune attaque.

HERMIONE.

Mais, Seigneur, cependant, s'il épouſe Andromaque !

ORESTE.

Hé, Madame !

HERMIONE.

Songez quelle honte pour nous
Si d'une Phrygienne il devenoit l'époux.

ORESTE.

Et vous le haïssez ? avouez-le, Madame,
L'amour n'eſt pas un feu qu'on renferme en une ame.

Les Pièces de Racine ſont pleines de ces ſortes de beautés, où le dialogue tire toute ſa juſteſſe des ſentimens, plutôt que des mots. Je ne lui connois pas de reparties ſublimes dans le goût de celles de Corneille, qui réuniſſent à la fois la profondeur de la penſée & l'élévation du ſentiment ; chez lui c'eſt la paſſion qui, dans ſes reparties, a des mouvemens ſublimes. Tel eſt ce mot d'Hermione : *Vengez-moi, je crois tout*, & ceux que nous avons rapportés au Chapitre précédent. Tel eſt ce trait d'Atalide réſolue à mourir :

J'ai cédé mon Amant, tu t'étonnes du reſte.

& ſur-tout celui de Phédre :

Ils ne ſe verront plus. — Ils s'aimeront toujours.

Ces autres mouvemens d'Athalie ſont encore dans

dans le genre ſublime : *Laiſſe-là ton Dieu, traître, & venge-moi. Dieu des Juifs, tu l'emporteras.*

Dans le moment où Arcas vient apprendre à Clitemneſtre qu'Achille a pris la défenſe d'Iphigénie contre toute l'armée, & qu'il ajoute :

Lui même il m'a chargé de conduire vos pas.
Ne craignez rien.

Moi craindre ! s'écrie cette mère tranſportée. Ce mouvement ſi ſimple & ſi naturel eſt d'une chaleur ſublime. Toute la ſcène d'Agamemnon & d'Achille eſt d'un mouvement admirable ; mais on n'a jamais pouſſé la chaleur du dialogue plus loin que dans ces endroits-ci :

Je vous ôte votre fille, & ne pars qu'à ce prix.
— Fuyez donc. Retournez dans votre Theſſalie. . .
Fuyez. Je ne crains point votre impoſſant courroux;
Et je romps tous les nœuds qui m'attachent à vous.
— Rendez grace au ſeul nœud qui retient ma colère.

Un modèle de préciſion pour le dialogue, eſt la ſcène de Roxane & d'Atalide, au quatrième

Acte de *Bajazet* ; un modèle de naïveté eſt celle d'Athalie & du petit Joas ; un modèle de l'éloquence la plus noble & la plus touchante eſt celle de Burrhus & de Néron, au quatrième Acte de *Britannicus* ; un modèle d'adreſſe eſt la ſcène qui termine le même Acte, entre Néron & Narciſſe. Quant aux ſcènes paſſionnées, tout ſon Théatre eſt un modèle.

On trouve dans Crébillon de grandes beautés de dialogue, d'un autre genre que celles de Corneille & de Racine ; c'eſt principalement l'énergie qui caractériſe les ſiennes. Cette énergie étonne d'autant plus, qu'elle vient quelquefois à la ſuite des diſcours les plus ſimples & les plus ordinaires. Les reparties tranchantes produiſent un grand effet ; elles ramènent ſingulièrement la ſcène & l'attention du Spectateur. Pharaſmane fait valoir, devant les Ambaſſadeurs, ſes droits au trône d'Arménie : Quel autre, dit-il, *doit ſuccéder à mon frère, à mon fils !* Rhadamiſte à ces mots ne peut contenir ſon indignation, & s'écrie :

Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on aſſaſſine ?

Ce mouvement imprévu, mais naturel de la part de l'impétueux Rhadamiſte, excite la plus forte ſenſation. L'énergie eſt moins vive, mais plus ſombre & plus pénétrante dans cette autre réponſe du même Rhadamiſte à ſon père, qui l'a tué ſans le connoître, & qui frémit en apprenant qu'il a verſé le ſang de ſon fils :

La ſoif que votre cœur avoit de le répandre
N'a-t-elle pas ſuffi, Seigneur, pour vous l'apprendre ?
Je vous l'ai vu pourſuivre avec tant de courroux,
Que j'ai cru qu'en effet j'étois connu de vous.

On ne s'attend pas à la violence d'un ſi terrible reproche ; & tout ce qui ſurprend fortement, ſans ſortir de la vérité, produit l'admiration.

La Tragédie de *Catilina* nous offre trois ou quatre réponſes, dont le mouvement eſt vraiment ſublime. La première, dans la ſcène où Fulvie, déguiſée en Eſclave, vient découvrir les complots de Catilina. Ce Conjuré ſe plaint d'être compromis avec un témoin ſi vil.

Ingrat, rougis du crime, & non pas du témoin.

Cette repartie de Tullie n'eſt-elle pas digne de Corneille? Le dialogue ſuivant réunit la force a la vivacité. Caton perſifle ainſi dans ſon avis ſur la punition due au crime de Catilina.

Conſul, qu'à l'inſtant même on lui donne la mort.

CATILINA (*qui entre bruſquement*).

La mort! à ce décret je crois me reconnoître.

CATON.

Tu le devrois du moins, puiſqu'il regarde un traître.

Le trait le plus vif eſt celui de la dernière ſcène. Catilina vaincu eſt furieux que Cicéron ſoit échappé à ſes coups : c'eſt lui qu'il vient chercher un poignard à la main ; il rencontre Tullie qui lui demande avec effroi :

Si vous êtes vaincu, mon père eſt donc ſans vie?

CATILINA.

Eh! fait-il ſeulement qu'on meurt pour la Patrie?

Les dernières ſcènes de la Tragédie de *Pyrrhus* ſont remarquables par des beautés de

dialogue d'un grand caractère, & quelques fcènes d'*Atrée* réuniſſent la ſimplicité antique à cette énergie, qui étoit particulière à Crébillon. Nous renvoyons à ces Pièces, pour ne pas trop multiplier les citations.

Voltaire en général ne brille point par le dialogue. Ses beautés en ce genre ſe réduiſent à peu de choſe. En deux ou trois endroits il a imité aſſez heureuſement la manière de Corneille. Par exemple, dans ſon *Brutus* :

Vous êtes père, enfin. — Je ſuis Conſul de Rome.

Et dans *la Mort de Céſar* :

Qu'eût fait Brutus alors ? — Brutus l'eût immolé.

Voilà qui eſt dans le grand genre ; mais quelquefois en recherchant cette manière, qui ne lui étoit pas naturelle, il tombe en un défaut conſidérable ; c'eſt de mettre dans la bouche d'un Acteur des queſtions puériles, peu convenables à ſon caractère & à ſa ſituation, pour faire briller l'autre Interlocuteur. Après la haine que Brutus a fait éclater pour le ſeul nom de Roi, n'eſt ce pas une puérilité à Céſar de lui demander :

De quel œil vois-tu donc le ſceptre ?

Avec horreur, dit Brutus. Céſar étoit trop sûr de cette réponſe, pour qu'il dût la ſolliciter ? N'y-a-t-il pas une puérilité plus grande d'ajouter :

Que peux-tu donc haïr en moi ?

BRUTUS.

La tyrannie.

C'eſt une inſigne mal-adreſſe, de laquelle un homme de bon ſens n'eſt pas capable, que de propoſer de pareilles queſtions qui amènent forcément des réponſes déſagréables : cela s'appelle *mendier des injures*. C'eſt rendre Céſar ridicule, pour faire valoir Brutus.

Rendons à Voltaire toute la juſtice qui lui eſt due ; il a jeté pluſieurs fois dans ſon dialogue une vivacité très-favorable au mouvement dramatique. Tel eſt cet endroit du récit d'Œdipe à Jocaſte, où il parle des crimes & des malheurs que lui prédit l'Oracle :

Cette voix. . . . . .
Me dit que je ſerois l'aſſaſſin de mon père.

JOCASTE.

Ah Dieux !

ŒDIPE.

Que je ſerois le mari de ma mère.

JOCASTE.

Où ſuis je ?

Ces interruptions bien ménagées animent ſingulièrement ce récit. La même Tragédie offre encore pluſieurs exemples d'un dialogue auſſi vif & auſſi rapide. C'eſt peut être la ſeule Pièce de Voltaire qui ſoit dialoguée d'une manière naturelle & dramatique, ſur-tout dans les ſcènes imitées de Sophocle, le Poëte de l'antiquité le plus parfait en ce genre, & que Voltaire a ceſſé trop tôt de prendre pour modèle.

Dans la ſcène de Zopire & de Mahomet, j'aime beaucoup le morceau ſuivant, qui répand de la chaleur ſur la fin de cet entretien :

MAHOMET.

Ma loi fait des Héros.

ZOPIRE.

Dis plutôt des brigands.

Va vanter l'impoſture à Médine où tu regnes,
Où tu vois tes égaux à tes pieds abattus.

MAHOMET.

Des égaux ! dès long-temps Mahomet n'en a plus.
Crois moi, reçois la paix, ſi tu crains ta ruine.

ZOPIRE.

La paix eſt dans ta bouche, & ton cœur en eſt loin.
Pourſuis tu me tromper ?

MAHOMET.

Je n'en ai pas beſoin, &c.

Quand cette vivacité ne conduit pas le Poëte à un dialogue découſu & vague, comme il arrive ſouvent à Voltaire, c'eſt un mérite digne de nos éloges ; mais il y a loin encore de ce mérite au ſublime de Corneille ; & cependant de prétendus Connoiſſeurs ont oſé dire que Voltaire avoit perfectionné la manière du Grand Corneille. Quant à ces mouvemens paſſionnés qui échauffent le dialogue de Racine, & à ces reparties d'une énergie frappante qui diſtinguent Crébillon, je ne me rappelle pas

d'en avoir vu des exemples dans les Pièces de leur Successeur.

Plusieurs autres qualités sont nécessaires pour constituer un excellent dialogue ; qui veut les acquérir, doit étudier avec une attention particulière les Maîtres de la Scène ; on y découvrira mille finesses, qu'il est plus aisé de sentir que d'analyser.

Je ne parle pas du monologue, qui n'est supportable dans le Poëme dramatique, que dans le cas où le personnage est agité de divers sentimens. Alors les passions qui se croisent & se combattent, quoiqu'en un seul Acteur, font un véritable dialogue, susceptible de toute sorte de mouvemens. Tels sont les monologues d'Auguste, de Mithridate, de Roxane, d'Hermione, & d'autres semblables, qui produisent autant de sensation que les plus belles scènes. Pour ceux où un Acteur se parle tranquillement à soi-même, & qui ne servent qu'à remplir un vide sur le théatre, leur froideur insipide nous dit assez qu'ils sont la honte de l'Art Dramatique.

CHAPITRE VIII.

Du Style de la Tragédie.

QUELQUES-UNS ont écrit que le langage de la Tragédie étoit un langage de convention ; entendoient-ils par-là qu'on y fait parler les Héros ſur un ton plus noble & plus ſoutenu qu'ils ne parlent ordinairement ? En cela même le ſtyle tragique n'eſt pas plus de convention que celui de l'Epopée dans ſes parties dramatiques, puiſque ce fut ſur le dramatique des Poëmes d'Homère que les Tragiques Grecs formèrent le ſtyle du Drame. La ſeule convention fut celle qui eſt l'objet de tous les Arts, d'embellir leur imitation. Il eſt certain que les Héros, par la raiſon qu'ils ont un plus grand caractère & des paſſions plus fortes ou plus élevées que les autres hommes, ont auſſi de plus grandes idées, & un langage plus élevé. Il ſuffit de parcourir l'Hiſtoire, pour ſentir cette vérité. On connoît des réponſes ſublimes d'Alexandre, de Scipion, de Céſar, de Louis XII, de

Henri IV, de Louis XIV, de Condé, de Turenne, & de beaucoup d'autres grands Hommes. Dans toutes les occaſions importantes, ces Héros avoient des ſentimens, & un langage proportionné à la grandeur de leur ame, de leur courage & de leurs actions. Dans leur vie privée, leur langage ſans doute étoit familier & commun ; mais ce ne ſont point ces actions familières que ſe propoſent de peindre l'Epopée, ni la Tragédie ; elles choiſiſſent les évènemens les plus rares & les plus intéreſſans de la vie des Héros, en raſſemblent, autant qu'elles peuvent, les traits éclatans & glorieux, retranchent les circonſtances indifférentes & ſtériles, & forment un tout régulier & parfait de pluſieurs parties iſolées & incomplètes. Elles font de même pour le langage qui doit répondre à l'importance de l'action. Cette action étant plus ſuivie & plus ſoutenue dans l'imitation embellie, qu'elle n'a pu l'être véritablement, le langage doit être auſſi plus ſuivi & plus ſoutenu, & il n'eſt pas étonnant qu'un Héros, préſenté ſeulement dans les occaſions favorables au développement de ſon

caractère, de ſes paſſions, & de ſes grandes qualités, s'exprime toujours avec une nobleſſe proportionnée à la circonſtance où il agit.

Ce qu'il y a réellement de convention dans le ſtyle épique ou tragique, c'eſt le langage meſuré, qu'on ſubſtitue au langage ordinaire ; mais cela même eſt de l'eſſence de l'Art, qui n'imite pas ſeulement pour reſſembler, mais qui imite par tous les moyens les plus propres à embellir ſon objet, & à augmenter notre plaiſir. Si l'Artiſte ne doit préſenter ſon Héros que ſous l'aſpect le plus digne de notre admiration, ou le plus capable de nous intéreſſer ; s'il le place dans un ordre de choſes plus régulier & plus parfait que celui qui exiſte réellement, pourquoi ne créeroit-il pas auſſi pour lui une Langue plus parfaite, & relative à tous les autres embelliſſemens de ſon imitation ? L'objet de la Poéſie, on ne peut trop le redire, n'eſt pas de peindre exactement la Nature telle qu'elle eſt, mais dans un certain degré de perfection dont elle eſt ſuſceptible en elle-même, & plus intéreſſant à notre imagination. Or, il eſt reconnu que le langage meſuré s'adapte mieux

que le langage commun à tous les autres moyens dont elle se sert pour remplir son objet ; & cela est reconnu par le plus grand plaisir qu'elle nous procure.

Mais dans le style, ainsi que dans tout le reste, l'essentiel est d'observer l'accord du merveilleux & du vraisemblable. Si le vraisemblable, comme nous l'avons fait voir, doit dominer sur le merveilleux dans le Poëme dramatique, il s'ensuit que le style de ce Poëme doit se rapprocher dans cette proportion du style simple & ordinaire. Aussi les anciens Tragiques avoient-ils préféré une mesure de vers moins remarquable, & moins éloignée de la prose que celle du Poëme épique. Pour nous, la mesure qui distingue les deux langages, étant beaucoup moins sensible que la mesure antique, & notre grand vers se prêtant à toute sorte de formes & de tons, depuis la noblesse de l'Epopée, jusqu'à la familiarité du Comique ; le vers de la Tragédie a pris, pour ainsi dire, le *medium* de ces deux tons, s'élevant quelquefois à la hauteur du premier, & descendant sans bassesse à ce que l'autre a de plus soutenu

dans ſa naïve ſimplicité. Nos grands Poëtes ſe ſont rapprochés plus ou moins de l'un ou de l'autre, ſelon que la doſe du merveilleux étoit plus ou moins forte dans leurs ſujets. Le ſtyle d'*Iphigénie*, de *Phédre* & d'*Athalie*, ſe monte plus ſouvent au ton épique, que le ſtyle de *Britannicus*, de *Bajazet* & de *Bérénice*, qui avoiſine davantage le ton de la haute Comédie.

Cette juſte compenſation demande un génie ſi flexible & un goût ſi délicat, que, parmi la foule de nos Poëtes dramatiques, il y en a très-peu qui aient bien ſaiſi le ſtyle de la Tragédie. La plupart, guindés juſqu'à l'emphaſe, viſent à la grandeur, &, pour attraper le naturel, tombent dans la platitude. Ce contraſte continuel ôte au ſtyle tragique tout air de vérité. Son caractère général, à ce qu'il me ſemble, eſt une naïveté noble; c'eſt-là ce qui lui donne un air vrai, & convenable au Héros qu'on fait agir & parler.

Quel dommage que Corneille n'ait pas ſenti le faux goût de ſes déclamations, & n'ait pas pu éviter ſes fréquentes incorrections! Jamais Poëte tragique n'eut d'ailleurs

un ton plus vrai, & ne connut mieux cette noble naïveté qui meſure la grandeur & la force du langage à celles des penſées & des ſentimens. Quand il ne ſuit que ſon génie, qui étoit ſimple & élevé, on ne voit point dans ſes Acteurs de ces êtres factices, dont le langage artificiel n'a aucun modèle dans la Nature. La vérité domine ſur les ornemens de l'art, & le perſonnage fait oublier le Poëte. N'eſt-ce pas Sabine elle-même que vous croyez entendre ?

Je ſuis Romaine, hélas ! puiſqu'Horace eſt Romain.
J'en ai reçu le titre en recevant ſa main ;
Mais ce nœud me tiendroit en eſclave enchaînée,
S'il m'empêchoit de voir en quels lieux je ſuis née.
Albe, où j'ai commencé de reſpirer le jour ;
Albe, mon cher pays, & mon premier amour,
Lorſqu'entre nous & toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, ſi tu te plains que c'eſt-là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr.

Quelle naïveté admirable dans le vieil Horace, qui vient chercher ſon fils & ſon gendre, prêts à combattre l'un contre l'autre !

Qu'eſt-ceci, mes enfans ? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

Voyez ſi des expreſſions plus relevées pourroient donner une chaleur auſſi vraie au diſcours de ce vieux Romain. N'eſt-ce pas encore la Nature elle même qui s'exprime ainſi, & qui paroît ne rien emprunter des ſecours de l'Art ?

O mon fils ! ô ma joie ! ô l'honneur de nos jours !
O d'un Père penchant l'unique ſoutien !
Quand pourra mon amour baiſer avec tendreſſe
Ton front victorieux ce bras & cette allégreſſe !

C'étoit par une profonde étude de l'Hiſtoire, que le Grand Corneille s'étoit pénétré des ſentimens & du langage propres à ſes Héros. C'étoit là qu'il avoit pris ce fonds de vérité qui caractériſe leurs diſcours. Il embelliſſoit ſouvent ce qu'il tiroit de l'Hiſtorien ; mais en s'aidant des couleurs de la poéſie, il conſervoit la teinte naïve de leur plus ſimple expreſſion, dont on ſent, pour ainſi dire, le nu ſous la draperie poétique. Comparez à Tite-Live, ce diſcours du vieil Horace demandant la grace de ſon fils, & vous verrez ſi l'Hiſtorien Latin a rien perdu de ſon naturel, parmi les ornemens dont le Poëte l'a enrichi.

Dis

Dis, Valère, dis-nous, ſi tu veux qu'il périſſe,
Où tu penſes choiſir un lieu pour ſon ſupplice ?
Sera-ce entre ces murs que mille & mille voix
Font réſonner encor du bruit de ſes exploits ?
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du ſang des Curiaces ;
Entre leurs trois tombeaux, & dans ce champ d'honneur,
Témoin de ſa vaillance & de notre bonheur ?
Tu ne ſaurois cacher ſa peine à ſa victoire ;
Dans les murs, hors des murs, tout parle de ſa gloire.

S'il exiſte au théatre un récit animé des plus fortes couleurs de la poéſie & de l'éloquence, c'eſt celui de Cinna. Obſervez cependant comme il n'y a rien qui tranche avec le ton naturel au perſonnage, qui ne paroît jamais ni Orateur ni Poëte. Nulle ambition de ſtyle, point d'ornemens recherchés ; on ne voit préciſément que le Chef de Conjurés, qui s'exprime avec la chaleur convenable à ſon action :

Avec la liberté Rome s'en va renaître ;
Et nous mériterons le nom de vrais Romains,
Si le joug qui l'accable eſt briſé par nos mains.
Prenons l'occaſion, tandis qu'elle eſt propice.
Demain au Capitole il fait un ſacrifice ;

Qu'il en ſoit la victime, & faiſons en ces lieux
Juſtice à tout le monde, à la face des Dieux.
Là, preſque pour ſa ſuite il n'a que notre troupe;
C'eſt de ma main qu'il prend & l'encens & la coupe,
Et je veux, pour ſignal, que cette même main
Lui donne, au lieu d'encens, d'un poignard dans le ſein.
Ainſi d'un coup mortel la victime frappée
Fera voir ſi je ſuis du ſang du grand Pompée.

Le diſcours de Brutus aux Conjurés, dans *la Mort de Céſar*, n'eſt pas ſans beautés ni ſans énergie; mais ne ſent-il pas un peu l'apprêt du Rhéteur? Y trouverez-vous cette chaleur vraie, cette force naïve du diſcours de Cinna? Les mouvemens oratoires que Voltaire a voulu employer, ne ſont-ils pas même contraires au genre d'éloquence ferme & tranquille qui diſtinguoit Brutus?

Dans une heure au Sénat le Tyran doit ſe rendre:
Là, je le punirai: là, je le veux ſurprendre:
Là, je veux que ce fer, enfoncé dans ſon ſein,
Venge Caton, Pompée, & le Peuple Romain.
C'eſt haſarder beaucoup. Ses ardens Satellites
Par-tout du Capitole occupent les limites;
Ce Peuple mou, volage, & facile à fléchir,
Ne ſait s'il doit encor l'aimer ou le haïr.
Notre mort, mes amis, paroît inévitable.
Mais qu'une telle mort eſt noble & déſirable!

Qu'il eſt beau de périr dans des deſſeins ſi grands,
De voir couler ſon ſang dans le ſein des Tyrans!
Qu'avec plaiſir alors on voit ſa dernière heure!
Mourons, braves amis, pourvu que Céſar meure,
Et que la liberté, qu'oppriment ſes forfaits,
Renaiſſe de ſa cendre, & revive à jamais.

Non ſeulement tous les grands caractères de Corneille ſont remarquables par une naïveté de langage ſi favorable à l'illuſion; il a porté cette vérité juſque dans les caractères méchans & odieux qui ſervent de contraſte, & il l'a pouſſée à tel point, que l'expreſſion, pour être trop fidelle, en eſt quelquefois trop baſſe, ce qu'il faut éviter; mais quand il reſte dans les juſtes bornes de l'imitation, il eſt difficile de concilier avec plus de juſteſſe le diſcours avec la penſée, & d'offrir, par une ſorte d'abaiſſement dans le ſtyle, une image plus naturelle de la dégradation de l'ame. Parmi beaucoup d'exemples, que nous pourrions tirer des rôles de Félix, de Phocas & de Ptolomée, nous ne rapporterons que ce diſcours de Pruſias, au ſujet de ſon fils Nicomède, dont il redoute les vertus, & qu'il voudroit punir de l'avoir trop bien ſervi.

Qui ſe laſſe d'un Roi, peut ſe laſſer d'un père.
Mille exemples ſanglans nous peuvent l'enſeigner :
Il n'eſt rien qui ne cède à l'ardeur de régner ;
Et, depuis qu'une fois elle nous inquiète,
La Nature eſt aveugle, & la Vertu muette.
Te le dirai-je, Araſpe ? il m'a trop bien ſervi ;
Augmentant mon pouvoir, il me l'a tout ravi ;
Il n'eſt plus mon Sujet qu'autant qu'il le veut être ;
Et qui me fait régner, en effet eſt mon maître.
Pour paroître à mes yeux, ſon mérite eſt trop grand.
On n'aime point à voir ceux à qui l'on doit tant.
Tout ce qu'il a fait parle au moment qu'il m'approche,
Et ſa ſeule préſence eſt un ſecret reproche.
Elle me dit toujours qu'il m'a fait trois fois Roi,
Que je tiens plus de lui qu'il ne tiendra de moi,
Et que, ſi je lui laiſſe un jour une couronne,
Ma tête en porte trois que ſa valeur me donne.
J'en rougis dans mon ame.

Ce qui diſtingue les hommes de génie en tout genre, c'eſt une franchiſe de ſtyle, qui donne aux objets les couleurs les plus vraies ; & dans quel genre cette qualité eſt-elle plus eſſentielle, que dans celui où l'on met en action des Héros, des Rois, des Hommes d'Etat, dont les diſcours doivent être l'expreſſion noble & naïve de leurs caractères, & qui ne doivent point affecter une élégance trop cu-

rieuſe, ni toute la parure du bel-eſprit ? Ce n'eſt pas que nous voulions excuſer un ſtyle proſaïque, inadmiſſible en tout Ouvrage de poéſie, ni juſtifier les négligences de Corneille ; mais il eſt certain que ce génie ſublime a ſurpaſſé tous nos Poëtes tragiques par la franchiſe & la vérité du ſtyle. Si l'on déſire en lui plus d'élégance & de correction, ce n'eſt pas dans les endroits où domine cette qualité précieuſe, c'eſt dans ceux où il s'en éloigne le plus.

Le ſouverain mérite de Racine n'eſt pas, comme on le croit peut-être, d'avoir enrichi le ſtyle tragique de tous les ornemens de la poéſie. Quand par haſard ces ornemens nuiſent au naturel, ils ſont un défaut plutôt qu'une beauté ; une recherche de l'art, quand elle eſt trop ſavante, détruit la fidélité de l'imitation. On n'approuve pas cette élégance ſi poétique dans le diſcours de la Nourrice de Phédre :

Tandis que de vos jours prêts à ſe conſumer
Le flambeau dure encore & peut ſe rallumer.

C'eſt Racine qui s'exprime en très-beaux vers ; mais la Nourrice a diſparu. On veut

bien que ſon langage n'ait rien de trivial ; mais on ne veut pas qu'une Nourrice ſoit Poëte. Il en eſt ainſi de quelques autres endroits, où le luxe de l'expreſſion étouffe la vérité du langage dramatique ; on admire la richeſſe de l'art, en déſirant le ton de la Nature. Si Racine eût prodigué ſouvent ces beautés déplacées, on lui auroit accordé le talent des vers, en lui refuſant le génie du ſtyle tragique. Mais le grand mérite de ce Poëte eſt d'avoir en général parfaitement ſaiſi l'accord du merveilleux & du vraiſemblable, d'avoir diſtribué ſes ornemens poétiques dans la partie merveilleuſe de ſon ſujet, & conſervé par-tout ailleurs une noble ſimplicité : d'où il réſulte une compoſition riche, ſavante, & pourtant naturelle. Quelle expreſſion plus ſimple & plus naïve que celle de la paſſion de Phédre !

Athènes me montra mon ſuperbe ennemi.
Je le vis, je rougis, je pâlis à ſa vue.
Un trouble s'éleva dans mon ame éperdue.
Mes yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler,
Je ſentis tout mon corps & tranſir & brûler.

Par quelle heureuſe tranſition elle s'élève au merveilleux propre à ce ſujet !

Je reconnus Vénus & ſes feux redoutables,
D'un ſang qu'elle pourſuit tourmens inévitables.
Par des vœux aſſidus je crus les détourner ;
Je lui bâtis un temple, &c.

C'eſt avec le même art que ce Poëte paſſe des ſentimens les plus naturels aux plus grandes images, dans cet autre endroit :

Moi jalouſe ? & Théſée eſt celui que j'implore !
Mon époux eſt vivant, & moi je brûle encore !
Pour qui ? quel eſt le cœur où prétendent mes vœux ?
Chaque mot ſur mon front fait dreſſer mes cheveux.
Mes crimes déſormais ont comblé la meſure.
Je reſpire à la fois l'inceſte & l'impoſture....
Miſérable ! & je vis ! & je ſoutiens la vue
De ce ſacré Soleil dont je ſuis deſcendue !
J'ai pour aïeul le père & le maître des Dieux.
Le Ciel, tout l'Univers eſt plein de mes aïeux.
Où me cacher ? &c.

C'eſt ce mélange du langage le plus vrai & du merveilleux poétique, mélange connu du ſeul Racine parmi nous, qui faiſoit dire à Deſpréaux :

Et qui, voyant un jour la douleur vertueuſe
De Phédre, malgré ſoi, perfide, inceſtueuſe,
D'un ſi noble travail juſtement étonné,
Ne bénira d'abord le Siècle fortuné,

Qui, rendu plus fameux par tes illuſtres veilles,
Vit naître ſous ta main ces pompeuſes merveilles?

Lorſque Voltaire prétendoit que Deſpréaux auroit dû nommer ces merveilles *touchantes*, & non *pompeuſes*, il ne prenoit pas garde à l'idée du Poëte, qui vouloit faire ſentir le mérite particulier à la Tragédie de *Phédre*, où ce que la paſſion a de plus tragique eſt ſans ceſſe accompagné des merveilles les plus pompeuſes de la poéſie.

Hors de ces occaſions où le merveilleux du ſujet commandoit au Poëte, rarement voyez-vous Racine, ambitieux d'ornemens recherchés, farder le langage de ſes Héros des couleurs du bel-eſprit. L'expreſſion la plus ſimple eſt toujours celle qu'il donne aux ſentimens. Quelle mère auſſi tendre, auſſi vertueuſe qu'Andromaque, parleroit autrement qu'elle!

Je paſſois juſqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puiſqu'une fois le jour vous ſouffrez que je voie
Le ſeul bien qui me reſte & d'Hector & de Troie;
J'allois, Seigneur, pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embraſſé d'aujourd'hui.

La Nature elle-même n'a pas un langage plus

naïf. Qui ne reconnoît pas toute l'ingénuité d'une jeune Princeſſe douce, timide & reſpectueuſe, dans les diſcours d'Iphigénie à ſon père ?

. . . . . Mon père,
Ceſſez de vous troub'er, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous ſerez obéi.
Ma vie eſt votre bien. Vous voulez le reprendre;
Vos ordres, ſans détours, pouvoient ſe faire entendre, &c.

Tout le rôle d'Iphigénie reſpire la même naïveté. Avec quelle noble ſimplicité Hippolyte ſe juſtifie devant ſon père !

Je ne veux point me peindre avec trop d'avantage.
Mais ſi quelque vertu m'eſt tombée en partage,
Seigneur, je crois ſur-tout avoir fait éclater
La haine des forfaits qu'on oſe m'imputer.
C'eſt par-là qu'Hippolyte eſt connu dans la Grèce.
J'ai pouſſé la vertu juſques à la rudeſſe.
On ſait de mes chagrins l'inflexible rigueur.
Le jour n'eſt pas plus pur que le fond de mon cœur.

On pourroit citer mille exemples pareils. Y a-t-il rien dans tout cela qui s'élève de beaucoup au deſſus du langage ordinaire ? Eſt-ce-là ce qu'on peut appeler un ſtyle

poétique ? C'eſt le ſtyle de la choſe ; c'eſt l'expreſſion la plus naturelle, la plus convenable au caractère, à la ſituation du perſonnage. Tout le monde croiroit pouvoir s'exprimer de même ; & cependant, c'eſt l'effort du génie d'être aſſez maître de ſoi pour ſe retenir dans les bornes de cette belle ſimplicité. Louer le ſtyle de Racine, à cauſe de ſa poéſie, c'eſt le louer imparfaitement ; car ce talent même pouvoit l'éloigner de la vérité du ſtyle tragique, & l'en a éloigné quelquefois : il faut le louer d'avoir ſu maîtriſer ce talent, d'avoir été rarement Poëte hors de propos, d'avoir placé ſes ornemens poétiques avec tant d'intelligence, qu'ils paroiſſent ſortir du ſujet, ſans répandre ſur les diſcours de ſes Acteurs une affectation de bel-eſprit. Il faut louer le goût exquis de ſon élégance toujours ſoutenue, mais flexible, qui s'élève aux grandes choſes & relève les petites avec la même facilité, ſans exagérer les unes ni les autres ; il faut le louer enfin d'avoir épuré & embelli le langage de la Tragédie, en lui conſervant ſa vérité, qui en fait le premier mérite.

Il n'eſt perſonne qui ne convienne que Voltaire étoit moins partagé que Racine du talent qui fait le grand Poëte. On ne peut pas même douter qu'il n'y ait beaucoup plus de poéſie dans les Pièces de celui-ci, que dans celles de Voltaire, dont néanmoins le ſtyle eſt ſouvent aſſez faux, par l'affectation de montrer le Poëte & le bel-eſprit à la place du perſonnage. L'un reſſemble à un homme doué d'une force ſupérieure, toujours sûr de la trouver dans l'occaſion, & qui ne ſe preſſe point d'en faire parade; l'autre, à un homme d'une force médiocre, qui la déploie à tout propos avec oſtentation, qui la conſume en pure perte, & ne la trouve plus quand il en a le plus de beſoin.

Qui croira jamais qu'un Sauvage, furieux de vengeance & d'amour, & ſortant d'eſclavage, puiſſe parler à ſes compagnons avec cette emphaſe poétique?

De la Zone brûlante, & du milieu du Monde,
L'Aſtre du jour a vu ma courſe vagabonde,
Juſqu'aux lieux où ceſſant d'éclairer nos climats,
Il ramène l'année & revient ſur ſes pas.

Mais quand il faut que le même Zamore,

reprochant à Montèze ſa perfidie, s'exprime avec force & avec chaleur, il ne trouve plus que des phraſes foibles & communes.

. . . . . Cruel ! les Tyrans de ces lieux
T'ont fait eſclave en tout, t'ont arraché tes Dieux ;
Tu les as donc trahis pour trahir ta promeſſe ?
Alzire a-t-elle encore imité ta foibleſſe ? . . .
Prends pitié des tourmens que ton crime me coute ;
Prends pitié de ce cœur enivré tour à tour
De zèle pour mes Dieux, de vengeance & d'amour.

Rien de plus commun dans Voltaire, que ce contraſte du ton emphatique & du ſtyle rampant. Après ces vers :

Va, je crois voir des Cieux les Peuples éternels
Deſcendre de leur ſphère, & ſe joindre aux mortels.

vous trouvez auſſi-tôt ceux-ci :

Toi qui nous découvris ces immenſes contrées,
Rends du Monde aujourd'hui les bornes éclairées,
Dieu des Chrétiens.

Alvarès, qui parle d'abord d'un ton aſſez proſaïque,

Ah ! mon fils, que je hais ces rigueurs tyranniques !
Les pouvez-vous aimer ces forfaits politiques ?

Alvarès prend tout-à-coup un ton à la Bré-beuf :

Par nous tout eſt en ſang, par nous tout eſt en poudre,
Et nous n'avons du Ciel imité que la foudre.

Voyez encore un contraſte frappant du ſtyle proſaïque & du ſtyle fleuri, dans ce paſſage de *la Mort de Céſar* :

Un pardon politique à qui ne peut me nuire,
Dans mes chaînes qu'il porte un air de liberté
A ramené vers moi ſa foible volonté.
Il faut couvrir de fleurs l'abîme où je l'entraîne,
Flatter encor ce tigre à l'inſtant qu'on l'enchaîne, &c.

Ces diſparates, ces bruſques oppoſitions du ton le plus bas au ton le plus élevé, annoncent une compoſition forcée, & détruiſent l'unité du ſtyle. Il n'eſt pas étonnant qu'après avoir prêté ſi ſouvent des ſentimens faux à ſes Acteurs, le même Poëte ne ſe ſoit pas préſervé de la fauſſeté du langage. Peut-on reconnoître le ton ſimple & vrai de la Nature dans ces diſcours d'un père & d'une fille ? Alzire dit à Montèze :

Condamnez, s'il le faut. . . . . .
Ce feu victorieux de la mort & du temps,
Cet amour immortel ordonné par vous-même,

Jamais le ſentiment s'exprima-t-il avec cette emphaſe par la bouche d'une jeune fille ? Jamais un père eût-il recours, en pareille occaſion, à ces figures de Rhéteur ?

Ta carrière nouvelle, aujourd'hui commencée,
Par la main du devoir eſt à jamais tracée.
Ce monde gémiſſant te preſſe d'y courir.

Alzire, accablée de douleur, doit-elle affecter cette recherche de mots qui diſent ſi peu de choſe ?

Laiſſez-vous, dans l'horreur de cette inquiétude,
De mes deſtins affreux flotter l'incertitude ?

Mahomet ne parle-t-il pas en Poëte bouffi & forcé, quand il voit venir Zopire ?

. . . . . Ses yeux lancent vers nous
Les regards de la haine & les traits du courroux.

Des yeux qui lancent les traits du courroux, ſont d'une affectation qui ſeroit par-tout déplacée. La Nature, inſpirant à un père le preſſentiment de retrouver ſes enfans, lui inſpirera-t-elle en même temps le diſcours que tient Zopire ?

Je m'arrête, j'héſite, & ma douleur craintive
Prête à la voix du ſang une oreille attentive.

Un jeune homme hors de lui-même, ne peindra point à ſon Amante le trouble de ſon cœur, par ces phraſes de bel-eſprit que Voltaire prête à Séide :

Vous me voyez, Palmire, en proie à cet orage,
Nageant dans le reflux des contrariétés,
Qui pouſſe & qui retient mes foibles volontés.

Eſt-il naturel qu'Omar, apprenant à Mahomet que Séide eſt prêt à lui obéir, s'aviſe d'exprimer une choſe ſi ſimple par cette enflure de mots ?

De l'ardeur d'obéir ſon ame eſt dévorée.

C'eſt reſſembler un peu à ce Rimeur bourſouflé, qui, ne pouvant pas ſe réſoudre à dire ſimplement, *le Roi vient*, croyoit ennoblir une expreſſion ſi ordinaire par ce tour vraiment extraordinaire :

Ce grand Roi roule ici ſes pas impérieux.

C'eſt encore imiter cette enflure ridicule, que de faire dire à une Confidente :

Dans un ſombre chagrin ſon ame enveloppée
Sembloit d'un grand deſſein profondément frappée.

& a un Chef de Licteurs, qui vient apprendre que le combat ſe rallume :

C'eſt le feu de l'Etna qui couvoit ſous la cendre ;
Un tremblement de plus va par-tout le répandre.

Meſſala dit au fils de Brutus :

Vous verriez dans mon ſein ce grand ſecret de Rome,
Ces plaintes d'un Héros, ces larmes d'un grand Homme.

Réduiſez cette emphaſe ſtérile à la ſimplicité du ſtyle tragique, Meſſala dira : *Vous verſiez dans mon ſein vos ſecrets & vos larmes*, & nous croyons qu'il s'exprimera plus convenablement. On ſouffre avec peine que le ſévère Brutus ſe permette cette antithèſe d'un jeune Rhéteur :

Nous préſervent les Cieux d'un ſi funeſte abus,
Berceau de la molleſſe, & tombeau des vertus !

Un abus qui eſt un berceau & un tombeau, ce n'eſt pas aſſurément le langage d'un grave Conſul.

Vraiſemblablement un ſcélérat, qui demande

mande à ſon Confident s'il a préparé le Peuple à une ſédition, ne s'aviſera point d'entortiller ſa penſée dans une métaphore auſſi alambiquée que celle d'Aſſur, dans *Semiramis* :

Parle, as-tu réuſſi ? ces ſemences de haine,
Que nos ſoins en ſecret cultivoient avec peine,
Pourront-elles porter, au gré de ma fureur,
Les fruits que j'en attends de diſcorde & d'horreur ?

Il eſt heureux que le Confident ne réponde pas ſur le même ton, en pourſuivant la métaphore, comme il arrive pluſieurs fois aux Héros des Pièces de Voltaire. En voici deux exemples ſeulement, tirés de Mahomet. Zopire déclare à Phanor que rien ne pourra le réconcilier jamais avec Mahomet, & il le prouve en bon Poëte :

Les flambeaux de la haine, entre nous allumés,
Jamais des mains du temps ne ſeront conſumés.

Phanor, auſſi bon Poëte que ſon Maître, continue ainſi la même métaphore :

Ne les éteignez point, mais cachez-en la flamme.

Omar embouche la trompette épique, pour

apprendre à Mahomet que la ſédition eſt calmée :

Et ce reſte importun de la ſédition
N'eſt qu'un bruit paſſager de flots après l'orage,
Dont le courroux mourant frappe encor le rivage,
Quand la ſérénité règne aux plaines du ciel.

Mahomet ripoſte ſur le même ton :

Impoſons à ces flots un ſilence éternel.

Peut-être juſtifiera-t-on cette emphaſe poétique par le caractère enthouſiaſte des deux Perſonnages, accoutumés à ces figures du ſtyle Oriental pour éblouir le vulgaire ; peut-être auſſi ſeroit-il vrai de dire que ces deux fourbes ne doivent pas employer l'un avec l'autre un langage ſi impoſant & ſi recherché : mais il eſt sûr que ce ton devient beaucoup plus naturel, quand Omar, déployant tout ſon enthouſiaſme devant Zopire, veut impoſer à ce vieillard, & lui parle avec tout le faſte d'un homme inſpiré. Voilà ce qui ajoute le mérite de la vérité, à la nobleſſe, à l'élévation de ces vers tout en figures & en images, & les plus beaux en ce genre qui ſoient ſortis de la plume de Voltaire.

A tes viles grandeurs ton ame accoutumée
Juge ainſi du mérite, & peſe les humains
Au poids que la fortune avoit mis dans tes mains.
Ne ſais-tu pas encor, homme foible & ſuperbe,
Que l'inſecte inſenſible, enſeveli ſous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel,
Rentrent dans le néant aux yeux de l'Eternel?

Le ſtyle tragique pèche contre la vraiſemblance, quand les figures outrées, l'emphaſe, une recherche trop ingénieuſe, & l'affectation, étouffent la naïveté noble, qui fait ſon principal caractère. Ce même ſtyle pèche contre la vérité poétique, lorſqu'il deſcend juſqu'à la baſſeſſe d'une proſe commune & rampante. Je dis la vérité poétique, parce qu'abſolument ce ne ſeroit pas bleſſer la vérité que de faire parler ſes Perſonnages en proſe ordinaire; mais le langage meſuré étant le langage de l'Art qui embellit la Nature, & qui perfectionne ſon imitation; étant auſſi plus propre à ſoutenir tous les tons différens dont cette imitation eſt ſuſceptible, & à ſéduire notre imagination, il ſeroit contradictoire de vouloir opérer les mêmes effets que l'Art ſe propoſe, en ſe ſervant de moyens

tout-à-fait naturels & véritables. Le mérite de l'Art eſt de ſurpaſſer ce qu'il imite, & de produire une illuſion flatteuſe, ſoit en faiſant croire que l'objet imité eſt réel, ſoit en faiſant déſirer qu'il le fût. Si vous préſentez la choſe même, ce mérite difficile n'exiſte plus; il n'y a plus d'imitation embellie, ni d'illuſion. Or, dès que vous adoptez le langage meſuré, néceſſaire à l'Art tragique, il faut lui conſerver ſes qualités eſſentielles qui l'élèvent au deſſus du langage ordinaire, telles qu'une nobleſſe plus ſoutenue, une élégance plus choiſie, une harmonie plus parfaite. En négligeant ces qualités, vous détruiſez le mérite de l'Art qui perfectionne la Nature; vous ſubſtituez le naturel proſaïque à la vérité poétique. Les exemples de ce défaut ſont aſſez nombreux, & plus ou moins excuſables à meſure que l'Art s'eſt épuré. Vous en verrez beaucoup dans Corneille, dans Crébillon, dans Voltaire, & très-peu dans Racine. Quant aux ſucceſſeurs de ces grands Hommes, ils ont trouvé le ſecret de ſe former un langage extraordinaire, tout à la fois outré & pro-

ſaïque, & qui ne tient plus en rien, ni à l'Art, ni à la Nature.

La vérité du ſtyle tragique demande qu'il ſoit proportionné à la force des caractères, des ſentimens & des paſſions. Rien n'eſt plus ſenſible. Horace, Cinna, Cléopâtre, Emilie, Hermione, Phédre, Clitemneſtre, Mithridate, Néron, Atrée & Rhadamiſte, doivent s'exprimer plus fortement que Chimène, Pauline, Curiace, Britannicus, Iphigénie, & Thyeſte. Voltaire a quelquefois obſervé cette vérité dans Brutus, dans Oroſmane & dans Mérope; mais en général le langage de ſes Héros n'eſt pas d'une force égale à celle de leur caractère & de leur ſituation. Je n'en veux pour exemple que Mahomet. Les diſcours de ce ſcélérat, tel que l'Auteur a voulu nous le peindre par ſes actions, ſont-ils plus forts que ceux d'Omar & de Zopire? Ce monſtre fait aſſaſſiner le père par le fils, & veut épouſer la fille. Des ſentimens ſi affreux veulent être rendus avec toute l'énergie du crime, & le ſtyle doit être, pour ainſi dire, auſſi atroce que l'action. Sans quoi il n'y a plus de rapport entre l'objet

& la repréſentation de cet objet. Voyez ſi le Poëte a ſaiſi ce rapport eſſentiel, dans ce diſcours du ſcélérat :

Epaiſſiſſons la nuit qui voile ſa naiſſance,
Pour ſon propre intérêt, pour moi, pour mon bonheur.
Mon triomphe en tout temps eſt fondé ſur l'erreur.
Elle naquit en vain de ce ſang que j'abhorre.
On n'a point de parens, alors qu'on les ignore.
Les cris du ſang, ſa force & ſes impreſſions,
Des cœurs toujours trompés ſont les illuſions.
La Nature à mes yeux n'eſt rien que l'habitude ;
Celle de m'obéir fit ſon unique étude :
Je lui tiens lieu de tout. Qu'elle paſſe en mes bras
Sur la cendre des ſiens qu'elle ne connoît pas.
Son cœur même en ſecret, ambitieux peut-être,
Sentira quelque orgueil à captiver ſon Maître.

On ne conçoit pas qu'un forfait auſſi noir ait été conçu dans le ſein d'un homme qui raiſonne ſi froidement, qui s'exprime ſi mollement, ſi foiblement. Ecoutez Atrée dans une poſition du même genre ; il fait frémir d'horreur ; mais le but du Poëte ſeroit manqué, s'il vous laiſſoit écouter de ſang-froid un monſtre de cruauté.

. . . . . Un deſſein ſi funeſte,
S'il n'eſt digne d'Atrée, eſt digne de Thyeſte.

De ſon fils tout ſanglant, de ſon malheureux fils,
Je veux que dans ſon ſein il entende les cris?..
Je vais être vengé. Thyeſte, quelle joie!
Je vais jouir des maux où tu vas être en proie.
Ce n'eſt de ſes forfaits ſe venger qu'à demi,
Que d'accabler de loin un perfide ennemi:
Il faut, pour bien jouir de ſon ſort déplorable,
Le voir dans le moment qu'il devient miſérable;
De ſes premiers tranſports irriter la douleur,
Et lui faire à longs traits ſentir tout ſon malheur.

Quand Omar, au commencement de la même ſcène, apprend à Mahomet qu'Hercide a révélé l'horrible myſtère, & qu'il ſemble avoir quelque pitié pour Zopire, Mahomet prend auſſi-tôt le parti de ſacrifier Hercide; mais avec quelle froideur!

Hercide eſt foible. Ami, le foible eſt bientôt traître.
Qu'il tremble, il eſt chargé du ſecret de ſon maître.
Je ſais comme on écarte un témoin dangereux.

Crébillon, dans une de ſes plus foibles Pièces, fait parler ainſi Artaban, animé du même ſentiment que Mahomet:

A travers tant de joie, un ſeul ſouci me reſte;
C'eſt de mes attentats le complice funeſte,

Le lâche Tyſapherne, indigne d'être admis
A l'honneur du forfait que ma main a commis.
Je l'ai vu, dans le temps que mon cœur *magnanime*
S'immoloit ſans frémir une illuſtre victime,
Pâlir d'effroi, m'offrir d'une tremblante main
Le ſecours égaré d'un vulgaire aſſaſſin.
On eût dit, à le voir, dans ce moment terrible,
Où le ſang & les cris me rendoient inflexible,
Conſidérer l'autel, la victime & le lieu,
Que ſa main ſacrilège alloit frapper un Dieu.
Dès qu'à de tels forfaits l'ambition nous livre,
Tout complice un moment n'y doit jamais ſurvivre.
C'eſt vouloir qu'un ſecret ſoit bientôt révélé.
Ou complice, ou témoin, tout doit être immolé.

Si la citation n'étoit pas beaucoup trop longue, je comparerois encore la peinture que Mahomet fait à Zopire de ſes *vaſtes projets*, avec le plan de guerre & de vengeance que Mithridate expoſe à ſes deux fils. J'y renvoie le Lecteur, qui verra combien l'expreſſion de Mahomet eſt au deſſous de l'idée qu'il veut faire concevoir de ſon entrepriſe, & quel feu, quelle richeſſe de détails, quelle force de langage & de penſée Mithridate déploie, pour inſpirer à ceux qui l'écoutent la plus haute opinion du projet qu'il a conçu.

Ce que nous avons dit des caractères, des paſſions & des ſentimens, nous diſpenſe d'entrer dans de plus grands détails ſur la force, l'élévation & la chaleur du ſtyle de la Tragédie ; nous ne pourrions que nous répéter. On demande ſi une élégance ſoignée & fleurie eſt une qualité eſſentielle à ce ſtyle, & s'il eſt vraiſemblable que des Perſonnages, occupés à une action importante, recherchent ingénieuſement toutes les fineſſes & les graces de l'élocution. Nous avons déjà prévenu en partie cette objection, en parlant de la vérité poétique. Puiſqu'on écrit la Tragédie en vers, il n'eſt pas douteux que ce doit être en bons vers : or, il ne peut y en avoir de bons ſans l'harmonie qui leur eſt propre, & ſans une élégance néceſſaire à cette conſtruction harmonieuſe. D'ailleurs les Acteurs qu'on fait parler, étant des Perſonnages fort au deſſus du vulgaire, par les ſentimens & par l'éducation, il eſt naturel que leur expreſſion ſoit plus délicate & mieux choiſie ; c'eſt au goût du Poëte à concilier cette élégance avec la vérité du langage, & à la varier

ſelon ſes ſujets & ſes Héros. Celle d'un Républicain ſera plus auſtère, & celle d'un Courtiſan plus ingénieuſe. Il obſervera la même différence dans les diſcours d'un vieillard & dans ceux d'un jeune homme paſſionné. L'éloquence des paſſions inſpire naturellement des tours heureux & des expreſſions pleines de délicateſſe. Ainſi, tout ce qui tient à la paſſion & aux ſentimens eſt ſuſceptible d'une élégance très-vraiſemblable. Si le ſentiment eſt toujours vrai, jamais l'élégance ne ſera affectée, puiſque cette affectation même rendroit le ſentiment faux. Racine, le plus élégant de nos Poëtes, n'eſt-il pas auſſi le Peintre le plus vrai des ſentimens ? En général, l'élégance n'eſt trop ingénieuſe & déplacée dans la Tragédie, que lorſque le Poëte ſe jette en des détails inutiles à ſon ſujet, & qu'il recherche ce qu'on appelle *des lieux communs* ; ornemens poſliches, qu'on peut placer par-tout, & qui conviennent rarement au genre Dramatique. C'eſt par cette raiſon que l'élégance de Voltaire paroîtra plus brillante, & ſe fera plus remarquer

que celle de Racine, quoique celui-ci ait porté l'élégance du ſtyle à un degré bien plus parfait. Racine a preſque toujours fondu ſes plus riches couleurs avec l'expreſſion du ſentiment, & Voltaire en détache ſouvent les ſiennes. Son coloris, privé de nuances & de gradations, a quelque choſe de plus apparent, de plus éblouiſſant; celui de Racine eſt plus ſuivi, plus ſoutenu, plus moelleux & plus vrai. Au reſte, le ſtyle poétique eſt aſſujetti, par la nature du Drame, à toute ſorte de formes & de combinaiſons. C'eſt au Poëte, habile en ſon art, à varier le ton & la coupe de ſes vers, ſelon la naïveté ou la force, la nobleſſe ou la vivacité que la ſituation preſcrit au Dialogue; de cacher à propos l'artifice du langage meſuré, pour ſe rapprocher davantage du ton de la Nature, dans ces grands mouvemens où elle doit ſeule ſe faire entendre; en un mot, de concilier le vraiſemblable avec le merveilleux, de s'éloigner également d'une exactitude baſſe & ſervile dans l'imitation des objets, & d'une

exagération fauſſe & outrée dans la manière de les embellir.

Quant à ceux qui penſent que le dernier mérite d'une Tragédie eſt d'être bien écrite, c'eſt comme s'ils diſoient que le dernier mérite d'un Ecrivain eſt de bien écrire ; & pourquoi le Poëte Dramatique ſeroit-il excuſable d'être mauvais Poëte ? En tout genre de poéſie & d'éloquence, le ſtyle eſt le véritable artiſan de la perfection d'un Ouvrage ; les autres perfections dénuées de ce mérite perdent à peu près tout leur prix, en perdant le moyen de trouver beaucoup de Lecteurs. On dit qu'un Ouvrage de théatre eſt fait pour être repréſenté, & non pour être lu. Vain ſubterfuge ! Celles des anciennes Pièces, qui n'étoient bonnes que dans la bouche d'un Comédien, ne ſont point parvenues juſqu'à nous. Dira-t-on encore qu'un Poëte tragique ne doit pas travailler pour la poſtérité ? La conſéquence ſeroit juſte ; mais qui ne voit qu'elle ſeroit ridicule & abſurde ? La première propoſition eſt donc également abſurde & ridicule. Une

Pièce de théatre, de même que tout Ouvrage d'eſprit, ne peut être bien jugée qu'à la lecture, qui ſeule nous éclaire & nous détrompe des ſurpriſes de la repréſentation. Souvent le jeu d'un Acteur que nous aimons, le bruit des louanges étourdit notre jugement, trouble notre goût, extorque notre admiration. Combien de fois de mauvaiſes choſes ſont-elles approuvées du plus grand nombre ! De lâches adulateurs, des gens gagés pour applaudir, exaltent même ce qui nous plaît le moins. Combien de fois arrive-t-il auſſi que le mauvais goût de l'Auditeur n'eſt pas touché des meilleures choſes ! Cependant nous nous laiſſons entraîner par l'exemple ; nous avons honte d'être d'un ſentiment ſi différent des autres, & une certaine pudeur nous empêche de nous croire plus éclairés qu'eux. La lecture délivre notre jugement de toutes ces entraves ; nous blâmons, ou nous applaudiſſons librement, d'après les ſeules loix de la raiſon & du goût ; &, après nous être récriés au Spectacle, avec ceux qui nous environnoient,

que Voltaire eſt le Poëte tragique par excellence, nous revenons toujours relire avec prédilection les Chef-d'œuvres de Corneille & de Racine.

Fin de la ſeconde Partie.

TABLE
DES CHAPITRES
ET
DES PARAGRAPHES

Contenus dans cette ſeconde Partie.

CHAPITRE PREMIER. *Des différentes parties de l'Economie Dramatique*, page 1
§. I. *De l'accord du merveilleux & du vraiſemblable*, 3
§. II. *Des règles du Poëme Dramatique*, 9
§. III. *De l'Unité Dramatique*, 14
§. IV. *De l'Unité de lieu*, 28
§. V. *De l'Unité de temps*, 34
CHAP. II. *Des moyens eſſentiels à l'Economie Dramatique*, 45
§. I. *Beautés & défauts de conduite*, 48
§. II. *Des Préparations*, 73
§. III. *Des motifs & de la liaiſon des Scènes*, 88

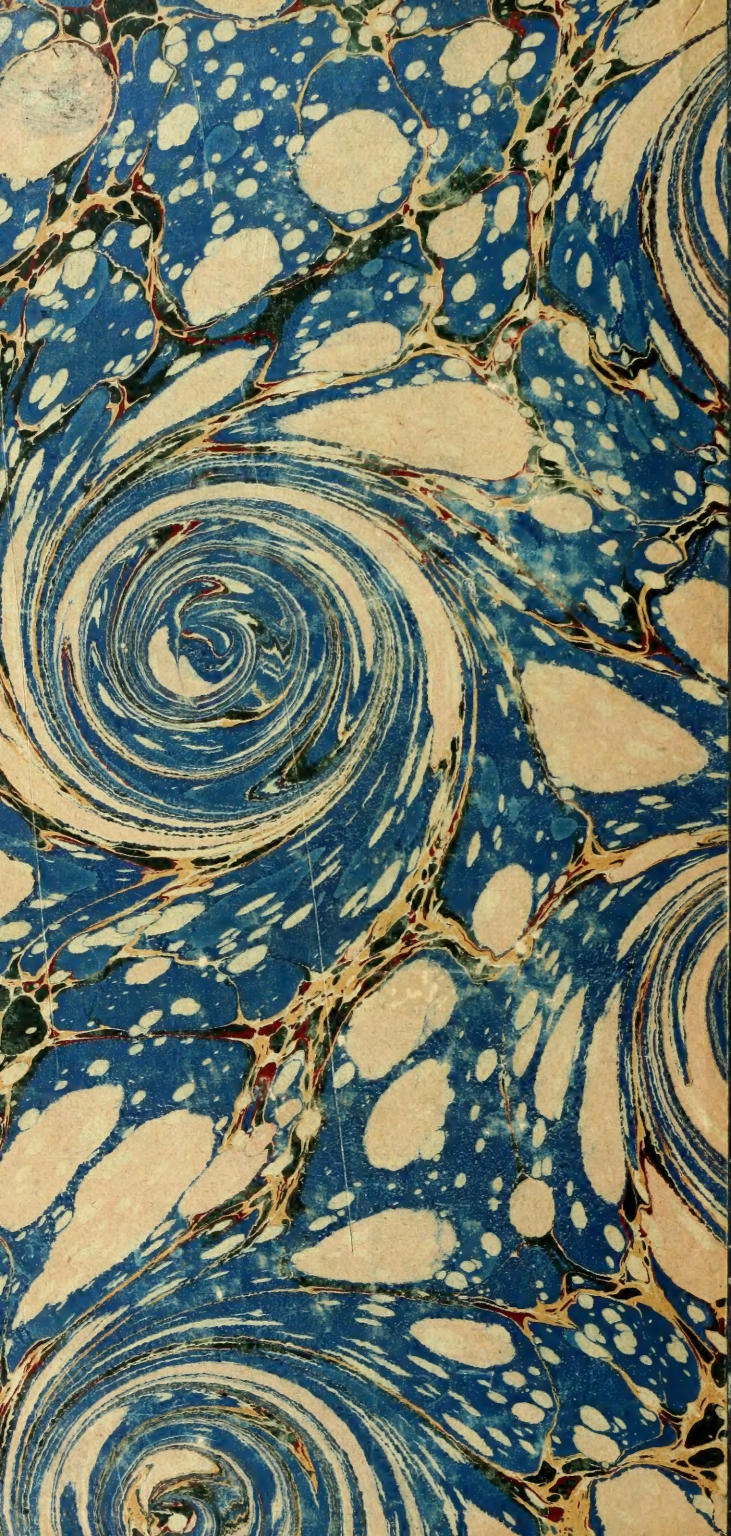
CHAP. III. *Des Caractères*, page 99
CHAP. IV. *Des Mœurs*, 147
CHAP. V. *Des Sentimens*, 184
CHAP. VI. *Des Passions*, 225
CHAP. VII. *Du Dialogue*, 271
CHAP. VIII. *Du Style de la Tragédie*, 314

Fin de la Table de cette seconde & dernière Partie.

SEE

PQ
2123
C5

Clément, Jean Marie Bernard
De la tragédie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY